الهجنة الأجناسية
في أعمال السيّد حافظ الإبداعية

د. نادية سعدونى
الجزائر

إهـــداء

لكل إنسان سند و مرشد يساعده على الوصول إلى بر يأمله ،
وفي رحلتى هذه وجدت مرشدين و محبين
أولهما والديا اللذان تفضلاً بالكثير ولا يزلا
ثم زوجـــى وشريكى
ثم معلمى د. بوخالفة
ومسكها فايزة حريزي رفيقة دربى و محفزتى

تقديم

د. سعدوني نادية

يخوض إنسان اليوم معركة الوجود، والوعي لهذا الوجود وذلك نضير كل ما يشهده العالم من سرعة في التطور وفي طريقة الحياة وفي ظل كل هذا ظهرت فنون عديدة عبّرت عن هذا المنحى المتسارع، وكان ولا يزال المسرح يدعى بأبي الفنون لما له من القدرة والطاقة على استيعاب كل التقلبات والانقلابات الفكرية وحتى السياسية والاقتصادية.

واللافت للانتباه ، أن العالم العربي عرف هذا الفن منذ قديم الزمان وقد كانت مصر ولادة له، ولغيره فتمكن مبدعوها من ممارسة هذا النوع كتابة وتمثيلًا وإخراجًا ، ولقد لاقت العديد من المسرحيات رواجًا كبيرًا في عالمنا العربي حتى أن هناك مسرحيات سميت بمسرحيات الذروة كتفسير لنسبة المشاهدة العالية والتألق خاصة بعدما استخدم التلفاز كوسيلة لمشاهدتها.

ولم يكن مسرح (السيد حافظ) بمنأى عن هذه الحركة الفنية ، وبخاصة الفن المسرحي إذ أسهم هذا الأخير بعدد لا بأس به من المسرحيات التي مثلت أغلبها وجسدت على مسارح عديدة ، ولعل ما يميز كتابات هذا المبدع اهتمامه بماهية القوة والضعف لدى الإنسان والذي حسبه وحسب طريقة تذليله لهذا الجانب يعود إلى وعي الإنسان لنفسه ، وعي لا يكون بمعزل عن المجموعة التي ينتمي إليها ، بل يكون كفرد فيها.

إن العامل أو الفلاح أو المثقف، قد يكون كل منهم ، في وطأة الحياة

التي يعانيها ضعيفًا ولكنه بوعيه لظروف مجتمعه وحياته، ووعيه لطبقته ودورها، ثم وعيه لذاته وواجبه في النضال الوطني والاجتماعي مع الطبقة الطليعية ليكتسب القوة ويستطيع أن يمارس حياته ، بل وأن يفجر كمون ماهيته الإنسانية باتجاه الجرأة على المواصفات القائمة والفساد المنتشر وبذلك يعمل على التغيير من خلال الفعل الثوري للأنا في مقابل الأخرين.

ولعل هذه الدراسة النقدية للفن المسرحي (للسيد حافظ) دليل على المفارقات الحياتية التي يعيشها الإنسان المصري بصفة خاصة والعربي بصفة عامة ، في هذا العالم المليء بالتناقضات والصراعات المتباينة من أجل البقاء ، شعاره في ذلك إثبات الذات وتقديرها للآخر ، أما عن أدواته الفنية فقد كانت مختلفة ومتشظية بابها الأول التاريخ والذي كان حاضرًا وبقوة في أغلب أعماله، ثم الواقع المعيش المترجم بلغات فنية شاعرية متباينة يغذيها جانبي الخيال والتخييل اللذان يستخدمهما ليصبغ عمله بصبغة إبداعية وجمالية.

ولا نستطيع أن نحاكي ونقرأ أعمال هذا المبدع المسرحي، دون الحديث عن الجانب السياسي الطاغي على رؤياه الفنية، والتي تارة تجدها مبطنة وغير معلنة، في حين أنه في أحيان أخرى نجده يرسمها بكلمات سحرية سياسية تفهمها بمجرد قراءتك لها.

ولم يكن هذا الجانب هو الجانب الوحيد إذ تنوعت مواضيع السيد حافظ وتعددت مشاربها ولعل أهمها تلك التي ولت وجهها صوب الهوية، إذ يبحث الكاتب من خلالها على أشكال الحضور ودلالاته وأبعاده المختلفة

ولعل القارئ المتمحص لأعماله يستطيع الكشف عن شخصية (السيد حافظ) من خلال أعماله فيقرأه مثلما يقرأ أعماله.

وانتهاء من كل ذلك، يمكن القول أن هذه الدراسة ما هي إلا استفتاح حميد للغوص العميق في الأعمال المسرحية لهذا المبدع ، والذي لا يزال قلمه يسيل في هذا الطريق الإبداعي منتظرًا القراءة المتمحصة الفاحصة والتي تزيد من قيمة أعماله الفنية الإبداعية.

همسات نقدية في كتابات السيّد حافظ المسرحية
(حكاية الفلاح عبد المطيع)
نموذجًا

القول بأن المسرح أبو الفنون، يثير جدلاً فلسفيًّا يومئ بنا إلى التساؤل الفعلي عن قيمة هذه الجملة المتداولة على ألسنة المتخصصين في مجالات الأدب وعلوم الابداع، ولعلنا من خلال هذه اللوحة النقدية، الفاحصة، نفتح مجالاً لقراءة نقدية لأحد الأقلام الرائجة في العالم العربي، وبخاصة في مصر، إنه قلم (السيّد حافظ)، والذي سبق وأن قدمنا له مجموعة من القراءات والدراسات النقدية في مجموعاته القصصية والروائية، وأردنا الآن أن ندخل إلى مجال آخر اختار أن يكون الأكثر تجليًّا وترجمة لأفكاره وخلجاته، إنّه المسرح والذي هو عند هذا المبدع جاء بلغة فنيّة لا غير، اذ استطاع من خلاله النفوذ عبر بوابات مفتوحة على عالمه الواقعي والخيالي على السواء، وأن، يترجم صراعات المجتمع بكل احترافية ودون الخروج عن المسموح به، غايته من كل ذلك الكشف عن خوالج النفس البشرية من حيث أنّه شفرة اتصال بين المبدع ومتلقيه.

ويأتي نص (حكاية الفلاح عبد المطيع)، ليجسّد فعالية الفكر المسرحي لدى (السيّد حافظ) والذي هو مسرحي بالأساس، اذ تشربت روحه الوجدانية المسرحية فعلاً وممارسة، كتابة واعتقادًا، ودليل ذلك مقاربته الدرامية الملامسة للواقع المعيش وتراجيدياته المفتوحة على ربوع اللحظة التاريخية المعيشة.

يراهن نص (حكاية الفلاح عند المطيع) على تجربته بوصفها تلعب على وعي جديد لمتلق قادر على تجاوز الأنماط التقليدية في كتابته، فالقول أنّها مسرحية كوميدية يخالف التغلغل الفكري والبعد

الميتافيزيقي الذاهبة إليه، فرغم المواقف التي قد تبدوا مضحكة في هذه المسرحية والمثارة من قبل بطلها (عبد المطيع) إلاّ أنّها تلعب على وتر أكثر وقعا وملامسة لجروح وآلام ومآسي الإنسان البسيط، والذي لا طاقة له أمام تجبر المتجبر إلاّ بالهروب إمّا عن طريق الاستسلام أو الغباء الذي انتجه (عبد المطيع) كملمح استراتيجي يخرجه من بوتقة العالم الواقعي المشوه إلى واقع خلقه لذاته وهروبًا من ذاته.

واقع يقوم على الطاعة العمياء للمتجبر ودون استحضار لوعي أو فهم هذا ما زوّد نسبة الغباء التي استحضرها المسرحي على بطل مسرحيته، هذه الصفة التي لاحقت (عبد المطيع) و استخدمها الكاتب ليكسب عمله اللغة العصرية في كتابة هذا النوع من النصوص فهي من نوع (بيرلسك القرن العشرين) والبيرلسك Burle sque هي مسرحيات السخرية التي تلجأ إلى الإضحاك بقصد ابراز مصادر الهزل التي عادة ما تكون في شكل كاريكاتير غريب، وتقوم هذه النصوص الحديثة على المتناقضات حيث توقع المتلقي في حيرة التلقي، بين الضحك أو البكاء فيضحك وهو يبكي ويبكي وهو يضحك وبالتالي يتعايش مع الأحداث بتلقائية المشاهدة، ولكن بوعي الفهم والاستيعاب، وبالتالي فالواقع فيها واقع يستمد قوته من كونه تقنية أكثر منه موضوعًا، إذ يتحول فيه المتلقي إلى مشارك في العملية الإبداعية الفنية وليس مجرّد متلقي سلب، فالتناقضات المحمولة فيها تجعل المتلقي في جدال استراتيجي مع مبدعها، من خلال جملة التساؤلات التي تحملها أذهان المستقبلين للعمل.

إن المتصفح لأعمال (السيّد حافظ) المتباينة يجد أنّه يحاول في كل عمل أن يستحضر التاريخ، وذلك بطريقة لا يشعر فيها متلقيه بذلك، فعبقرية الأداء المسرحي لهذا الكاتب ساعدته على استلهام مخزونه الثقافي ليوجهه كجذوة نارية على إبداع مواز للحاكي، فقد رجع بنا إلى عصر كان فيه الإنسان فاقد لإنسانيته وأردنا أن نربطه بما يعيشه اليوم من انكسارات وتبعية للغير.

ونظير خصوصية الخطاب المسرحي، الملامس للمعط المادي والمحسوس فإنّ مبدع هذا النوع من النص يتوسم قارئا منفتحا على عوالم الإنسانية وهذا ما أكده الناقد (أمبير تو ايكو) "النص المسرحي هو الذي يفرض على القارئ (المخرج) قراءة متمعنة ونظرة ثاقبة حتى يتمكن من تأثيث فراغات النص أو ما يحوي من بياض"(١) فهو مفتوح إلى ما بعد القراءة وهذا ما يجعله يختص بالديمومة والاستمرارية، إذ أن النص واحد ولكنه قابل للترجمة بحسب الوضع والسياق الذي يوضع فيه، زد إلى ذلك أن هذا الأخير يقوم على خاصية بارزة جعلت منه نصًّا متمايزًا، وهي خاصية "التمسرح" والتي ترتبط بعملية تحويله الى لغة حركية منطوقة، عن طريق تدخل عناصر الإنجاز المسرحي وهنا تأتي مجموعة من الأدوات الخادمة (الإخراج، التمثيل...) لتؤطر هذا النص، وتجعل منه فنًا متكاملاً، عموده الفقري نصا مدججا بالأفكار والمرامي الثقافية والفكرية وحتى السياسية

---

(١) Anne Ubersfeld – Op , Cite P12.

وأعضاؤه المسؤولة عن تفجيره للمجتمع العربي على العموم والمصري على الخصوص، وبالرغم من أنّ المشاهد كان يضحك وباستمرار على كل تلك المشاهد إلاّ أنّه استوعب مجموع الرسائل السياسية والفكرية وحتى الأيديولوجية المرسلة إليه، والداعية إلى اليقظة والوعي من حالة الاجتثاث المطبقة عليه، بوعيه ودون ذلك.

وكاتبنا من خلال هذه المسرحية المعلق عليها على أنّها مسرحية دعائية، كوميدية، يجد نفسه أمام استراتيجية مطبقة في مسرحيات كوميدية محضة كمسرحية (السيّد الشغال) من حيث أنها تصور طبيعة الإنسان في داخل أوصال روحه، وهي طبيعة تناقضية بين الجد والمزاح بين الوعي ولا وعي، بين الألم والراحة وهكذا، وبما أن الفن وبحسب (إدريس يوسف) يعدّ **"خاصية من خواص كل شعب"**[١] فقد ولد هذا الأخير مع الإنسان بحكم أن الميل إلى التمثيل والتشخيص سجية وغريزة طبيعية فيه.

والملاحظ من خلال القراءة البدئية لنصنا هذا الكم الهائل للمحمولات المعبأة بجروح وآلام وعذابات الفرد البسيط في عالم الظلم والتجبّر، تغذيه الأحكام الفنيّة الفاضحة لكل أطراف المؤامرات والمحاكات في حق المواطن الفقير، المسلوب الإرادة، رجل من الشارع من مجتمع ممزق الهوية، شعاره التبعية، والانصياع ولهذا فكلما قرأت هذا النص،

---

(١) ادريس يوسف: نحو مسرح مصري، مقدمة نقدية لمسرحية الفرافير، دار الريب للطباعة، القاهرة ص ٢٠.

فإنك تستشف منه معالم كانت غائبة عنك في قراءاتك السابقة، لذا فعلى القارئ أن يعيد قراءتها مرارًا وتكرارًا حتى يقف في كل مرّة عند سندس الدهشة على القدرة اللغوية والأسلوبية والفنية ذات التأليف البسيط والبعد العميق.

تفجير النص المسرحي:

لعلنا إذا تمحصنا في الروح المسرحية لمبدعنا، فإننا سنجد فيها من الدعابة المصرية والتي تعودنا عليها عند أهم الممثلين كـ(عادل إمام) رائد التمثيل والمزاح، والذين أعط البعد المزاحي وخفة الدم في طرحه وتمثيله لمواضيع متباينة، ولعلّ الشيء المشترك بين هاذين الفنانين هو روح الدعابة في طرح مواضيع في صميم الصرامة والجديّة، وربما الآلام وتعتير فمسرحية (السيّد الشغال) والتي بطلها عادل إمام كانت تثير قضايا في غاية الجدية ومن صلب الواقع الممسوخ.

يرجع بنا (السيّد حافظ) في مسرحيته الموسومة بـ(حكاية الفلاح عبد المطيع)، إلى زمن المماليك، حيث الإنسان لا قيمة له، اذ حضوره لا يختلف كثيرًا عن حضور الحيوان من حيث الحقوق والواجبات، وحيث الصوت الوحيد المسموع هو صوت (السلطان) الذي يراه الرعية ربّ يأمر فيطاع من غير تساؤل أو استفسار، وهنا اختار الكاتب شخصية (عبد المطيع) الشخصية الرئيسية في المسرحية، والتي تعاني من اضطرابات نفسية متنوعة، جراء العناء الخلقي الذي تعاني منه، والذي جعل منها شخصية مهزوزة في نظر زوجته (نفسية) الدائمة الشتم

والاحتقار له، وكأنها لا ترى فيه السند والحماية بل العكس، بات عبئًا يؤرق كاهلها ولهذا نجدها توجه له عبارات جارحة، مؤذية للشعور والاحساس،

"كف عن خداعي يا رجل يا ملعون... يا منافق يا كسول... يا مخادع"(١)

كل هذه الألفاظ تصبّ في حقل دلالي واحد آلا وهو (البغض) و (الاحتقار) والمؤديان بصاحبهما إلى الشعور الحاد بالاغتراب نحو ذاته ونحو الأخرين، وبذلك فانه يعيش لحظات خارج السلوك العام الحائم به لأن قناعته بذاته تشل وتغيب وهذا بالضبط ما حدث لعبد المطيع، إذ بات استيعابه للأخرين أمر صعب بل وشبه مستحيل، وكأن لغة مجتمعه تختلف عن لغته، ودليل ذلك أن رفيقه الدائم هو الحمار الدائم النهاق، فهو يتواصل معه أكثر مما يتواصل مع زوجته ويوجه له خطابا ينتظر من خلاله الرّد، وكل نهيق يفسره له بكلام ملفوظ فيستأنس لوجوده،

" عبد المطيع: يومان بلا عمل، أنت وأنا (ينهق الحمار)

أعرف أنك غاضب، عندما تكون عاطلاً تغضب مني من الدنيا من كل شيء... السبب ليس مني... لست مسؤولاً عن شيء مما حدث أتفهم؟ أنت تنهم أكثر من أي شخص في هذه الضاحية"(٢)

ومن هنا يمكن القول أن هذه اللوحة المسرحية تجسيد حقيقي لمعنى

---

(١) السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع ،المجلس الأعلى للثقافة ، ١شارع الجبلاية ، دار الأوبرا ، القاهرة ، ط ١ ،٢٠٠٤،ص ٠٦.

(٢) المدونة ، ص ٠٦.

الهروب عن الواقع المزيف الممسوخ، واقع يعيش فيه فقرًا مدقعًا ونكرانًا مبتذلاً لحقيقة الوجود، هذا الواقع الذي يشمل بالنسبة لعبد المطيع الألم الدائم، وهو الذي أوصله بحسب (فرويد) للجنون، من حيث أن الجنون أنواع ونقصد به هنا (الغباء المبالغ فيه) يعرفه فرويد فيقول "النتيجة الحتمية للصراع القائم بين الأنا والهو حيث تتوجه شحنات المقاومة عند (الأنا) ضد شحنات (الهو) فتعجز شحنات (الأنا) مما يؤدي إلى طغيان شحناة (الهو) على (الأنا)"[(١)] هذا نوع أما النوع الثاني من أنواع الاغتراب التي عاشها (عبد المطيع) فهو الاغتراب الطبقي الاجتماعي والاقتصادي، اذ أن الحاكم والسلطان بالنسبة لعبد المطيع كالسماء والأرض فلا يحلم حتى بلقائهما أو النظر اليهما، فقد "كان عبد المطيع لا يعرف عن العالم، إلاّ الفأس والأرض والعمل، لم يجلس يومًا مع السلطان، لم يجلس في الديوان إلاّ مرة أو اثنتين في شهر رمضان عندما تفتح القصور للعامة"[(٢)]

و هنا لا بد أن نعود إلى اللافتة العنوان والتي اختار (السيّد حافظ) أن يجعلها بعنوانين (ممنوع أن تضحك.............. ممنوع أن تبكي) أو (حكاية الفلاح عبد المطيع).

نستطيع أن نتخذ من عنوان المسرحية مدخلاً مهمًا للتحليل والكشف، فكلمة (ممنوع) توحي إلى المنع وإلى الغير مسموح به، وفي الثقافة

---

(١) سيجموند فرويد: معالم التحليل النفسي، ت، محمد عثماني نجاتي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط٥، ص٤٨.
(٢) المدونة ، ص ١٣.

الإسلامية يأتي المنع كمقابل للتحريم لضرر يصيب الإنسان، فيمنع الإسلام الكذب، ويمنع السرقة والزنا وهكذا وكل هذه الأمور التي تؤدي بالإنسان إلى التهلكة، ولكن المناقض للأمر أن المنع خصّ المبيحات، فقد منع الضحك ومنع البكاء فالمتناقضين في الحياة، سلوك ومقوم يعش بهما .فهو يضحك حينما يفرح ويبكي بينما يغضب، وهي سمة اختص بها الإنسان عن غيره من الكائنات الحيّة، وإلاّ لأصبح حيوان، وهذه المقصديّة التي سار على دربها كاتبنا فحينما نقوم بقراءة عمودية صعودًا نزولاً من النص الأصلي إلى النص الموازي (جيرار جينات) والعكس من ذلك نجد أن بطل القصة أوسمه الكاتب صفة الحيوان أكثرمن الإنسان، فقد جعل لنفسه رفيق دائم وهو الحمار ثم أعطاه صفة الغباء وعدم مجارات أوضاع النّاس ففي المسرحية حادثة تؤكد ذلك، فحينما أمر النّاس بارتداء الأسود حزنًا على سلطانهم الذي أصيب بمرض في عينه، لبس غير ذلك، وعندما طلب منهم ارتداء الأبيض بعد نجاته ارتدى هو الأسود، فهنا مخالفة البشر لتصرفاتهم وسلوك حياتهم وطقوس تفكيرهم قربته أكثر للحيوان الذي ليس عليه أن يفكر وأن يستخدم ذكاءه بقدر ما يستخدم غريزته بحثًا عن المأكل والتكاثر، لا غير، وهنا نجد (عبد المطيع) أنجب عشرة أولاد من امرأة لا يحبها ويحب غيرها (فاطمة) والتي منعت عنه بسبب والدها الذي لم يرض بزواجه بها.

وهذه الحيوانية التي عان منها (عبد المطيع)، ماهي إلاّ استجلاء وفير لاغتراب مرضي عقلي و"الذي يجعل الإنسان غريبا عن ذاته

ومجتمعه، أما في الفلسفة فتشير إلى غربة الإنسان عن جوهره"[1]
إن اللافت للانتباه أن العنوان ينشئ منذ البدء عن حالة الاكتئاب التي يعاني منها البطل، فلا حق له في هذه الحياة، حتى في أبسط الأمور، اذ انعدمت سياقات العيش في قاموسه الحياتي وفي حقه المنصوص في دساتير الدنيا في هذا الوجود، حيث عالم القوي يهيمن على الفضاء الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، فالضعيف والفقير مقصى من موقعه المفروض في هذا العالم في مجتمعات تحكمها السلطة والقوة وتتمركز حولها قيم التجبر، إذ لا يسمح للفقير أو الضعيف بالمشاركة في ابداء الرأي أو حتى التصرف بحرية في مجتمعها فهي المحكوم عليها.

اذن ومن خلال هذا التحليل النقدي للافتة العنوان نستطيع القول أن (السيّد حافظ) انتهج طريقة التجديد في الكتابة وقد ظهر ذلك منذ الوهلة الأولى وذلك باختياره لعنوانين مختلفين، تمامًا ولكنهما متكاملين لأنّ المقصد بينهما يصب في نفس القالب فهو يومئ إلى (التكثيف الرمزي) والذي يعدّ مقوم مهم من أهم مقومات التجديد في الكتابة المعاصرة، فقد استطاع أن يوظف كلمات تحيل عن طريقها مباشرة على نصه.

أمّا عن نصنا الأصلي فقد توافق منذ الوهلة الأولى مع النص (الموازي) "سيداتي... آنساتي سادتي... هذه الليلة... سنعود إلى الوراء، إلى

---

(١) سناء خضر: النظرية الخلقية عند أبي العلاء المعري بين الفلسفة والدين، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، د ت، ص ٩٨.

زمن كان الإنسان مفقود القيمة، يهان، كان الإنسان الحيوان، قوى النفوذ والسلطان"[١]

فالجملة المفتاحية، حملت مجموعة من الألفاظ الموازية للعنوان الثاني (ممنوع أن تضحك، ممنوع أن تبكي) أي المقصود من ذلك أنه مسلوب الإرادة، مسلوب الوعي، مغترب عن أناه وعن ذاته فقد أقصيت منه ملامح الإنسانية وألبست له ملامح الحيوان، فالذي لا يضحك إذا فرح أو أعجب بأمر كأن يقدم له مأكل أو مبيت مريح ،ولا يبكي عندما يضرب أو يظلم فهو اما ميت الروح والعقل أو أنه مغيب لصفات الأنسنة.

ومن هنا نستتشف الكم الهائل من الألم والسخط الذي يعاني منه إنسان (السيّد حافظ)، ومهما كان العصر أو المكان أو القوم الذي ينتمي إليهم، فرغم أن العصر المحدد في هذه المسرحية هو عصر المماليك، وهو عصر بعيد نوعًا ما عن عصرنا إلاّ أن الإنسان لا يزال يتعبد، يؤمر فيطيع، ويستعبد فيمتثل، ولو اختلفت طريقة الامتثال إلاّ أنّ النتيجة واحدة.

وإذا أردنا أن نموقع أعمال (السيّد حافظ) المسرحية، وبخاصة مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) فإننا نجدها تتماشى مع اللغة التجديدية المستحدثة في زمن الظلم والاستعباد من حيث، قدرتها على ملامسة الواقع المعيش للبيئة البسيطة وللمجتمعات المقهورة في أزمنة متباينة

---

(١) المدونة ص٧

"هذا عصر المماليك... كل مملوك صاحب قطعة أرض يملك الأرض ومن عليها"[1]

فالعصر مدون تاريخيًا، حيث السلاطين لهم الأرض ومن عليها، وليس للآخرين إلاّ التعبد وخدمة سيّده.

الملمح الثاني الذي استنبطناه من كتابات هذا المبدع المسرحية، تخليه عن الأساليب القديمة المساقة وفق رتابة كلاسيكية، مثبطة بزمان ومكان وشخصيات محدّدة ومتباينة، وهنا استخدم المزاوجة بين أساليب الجدية في طرح المواضيع والهزل في مناقشة أزمات الإنسان الضعيف في ذلك العصر.

بالرجوع إلى العنوان، نقرأ عنوان (حكاية الفلاح عبد المطيع) فنلاحظ أنّها مكونة من أربعة ألفاظ، انطلاقًا من كلمة (حكاية) وهي مصدر لفعل (حكى، يحكي، حكاية) أي أنها مجموعة من الأحداث المترابطة والمتسلسلة والتي تلخص مسارًا معينًا يقضي إلى وجود شخصية معينة يصب عليها هذا المسار، اذ يعلن الكاتب أن العمود الفقري لنصه المسرحي ينصب على الشخصية الرئيسية فهي بمثابة المحرك الأساسي في نجاح العمل، فهي المكون العمودي الممسك بخيوط الدال والمدلول والذي يسير وراءه الكاتب ليحدد أبعاد الخط الأصلي لصلب الحدث.

فالانطلاقة توحي إلى وجود شخصية محورية تستأثر مجريات الحدث وتتولى عملية الصياغة المسرحية من خلال همومها وصراعاتها مع

---

(١) المدونة : ص٨٠.

مشاكلها ومع الشخصيات الأخرى المحيطة بها.
وقد استخدم (السيّد حافظ) في هذا النص مستويات لغوية في السرد والحوار، فأبرز سمات شخصياته وركز على شخصية (عبد المطيع) المرتبطة بالبيئة الفنية المترجمة للجو العام لأحداث النص ومن خلالها نستطيع أن نتعرف على الحالة العامة للجو الذي تدور في فلكه مجريات المسرحية.
نعرج إلى لفظة (الفلاح) كملمح اجرائي يدل على البساطة والفقر والعجز، وربما الغباوة،
"فلاح فقير، أجير"(١)
فالفلاحة مهنة سامية تدر الخير الكثير على صاحبها، إذا كان مالك للأرض وما فيها، أمّا إذا كان أجير حال (عبد المطيع) فليس له إلاّ القليل القليل فلا يكاد يسدّ جوعه، ولا جوع عياله العشرة، وهنا يقف (السيّد حافظ) على الصراع الطبقي الذي عاشته مصر منذ عصر المماليك ولا يزال كذلك، فالغني يطغى على الفقير، فليس له إلاّ الانصياع، وهنا نجد أن التجربة الإنسانية هي من أهم مرتكزات (السيّد حافظ) اذ تتواءم هذه الأخيرة مع ما تمرّ به الشخصية المسرحية من مواقف هزلية توحي إلى مأساة البشرية.
إنّ وقائع مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) وقائع تثير الدهشة، كما أن ممارسة شخصية بطلها تثير السخرية والجد في الآن ذاته، ولعل

---

(١) نفسه ص٥٠.

المعادل الموضوعي الذي تثيره هذه المسرحية هي الإدانة المرة لمجتمع الفن، والادانة المطلقة للمجتمع كله، فصوت الفلاح هو الصوت الأكثر دقة في المسرحية والذي قام على عاتقها النص المسرحي.

إن المسرحية تعتبر بمثابة عمل تحكيمي، فالفن ما هو إلاّ استخدام أقل من الحجم الممكن للحياة الخارجية من أجل بعث أعنف حركة ممكنة في الحياة الداخلية، إذ ليست من مهمة المسرحية أن تروي علينا أحداثًا عظيمة، بقدر ما تجعل الأحداث الصغيرة ذات مغزى وحيوية مثيرة للاهتمام، وهذا بالضبط ما فعله (السيّد حافظ)، إذ لم يركز على الحروب العظمى التي حدثت في عصر المماليك، بل ركز على شخصية قد يعتبرها العالم هامشية في ذلك الزمان.

الوعى بالذات المهمشة:

يعيش الإنسان مفارقات الحضور والغياب إذ يمارس عليه كل أنواع الطغيان الغير المعلن، من خلال حالة الاجتثاث والمحو للأنا، سواء من داخل الانتماء الأول (العائلة الصغيرة) أو الانتماء الأكبر (العائلة الكبيرة) أي المجتمع والسلطة المنتمي لها.

تغيب الأنا البطلة:

يسيطر على (الأنا البطلة) حالة من الشعور المعمّق بالموت المعنوي للأنا الحضورية، والأصل أن الموت المقصود به هنا لا يعني أبدًا النهاية التي لا حياة بعدها، بل هو كل " ما يقابل العقل والايمان، أو ما يضعف الطبيعة وما يلائمها، كالخوف والحزن أو الأحوال الشاقة كالفقر، الذل

والهرم، المعصيّة"[١]

فالموت هنا لا يقصد به فقط الفناء والحياة، بل هو أكثر تفرعًا من هذا، لذلك قيل أن "الموت" موتان، موت إرادي وموت طبيعي، وكذلك الحياة حياتان، حياة إرادية، وحياة طبيعية، عنو بالموت الإرادي إماتة الشهوات وترك التعرض لها، وعنو بالموت الطبيعي مفارقة النفس للبدن، وعنو بالحياة الإرادية ما يسعى له الإنسان في الحياة الدنيا من الأكل والشرب، والشهوات وبالحياة الطبيعية ببقاء النفس السرمدية في الغبطة الأبدية بما تستفيده من العلوم الحقيقية، وتبرأ به من الجهل، لذلك وصى أفلاطون طالب الحكمة بأن قال له: "مت بالإرادة تحيا بالطبيعة"[٢] ومن هذا المنطلق تطرقنا إلى مسرحية (السيّد حافظ).

الموت الروحى لعبد المطيع:

انشقت مرجعيات الموت الروحي عند بطل السيّد حافظ وذلك بحسب الرؤية التي قدمها الكاتب، وكان أولها.

الموت الروحى بسبب فقد المحبوبة:

فبطل المسرحية إنسان يتراء لك عند قراءة النص أنّه بلا إحساس ولا شعور بسبب كم الغباء الذي يبديه ، ولكنك عندما تتعمق في النص تجد البعد المأساوي والذي أوقعه في اللاوجود، واللامشاعر، هذه الأخيرة

---

(١) د. جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية.
(٢) د. جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والانجليزية واللاتينية، ص٤٤١.

التي لا تظهر إلاّ عند لقائه بفاطمة المرأة ذات الخامسة والثلاثين سنة، والتي أحبها (عبد المطيع) حتى النخاع، ليجد نفسه متزوج بنفيسة والتي لا تربطه بها إلاّ العشر أولاد والذين أنجبتهم لتربطه إلى جانبها وحتى لا تجعل له بدًا إلاّ البقاء معها، وتحت ظلها.

"عبد المطيع: تسمعي لا يهمني أي شيء... كل ما يهمني في العالم هو أنت يا فاطمة أنت تعلمين كم أحبك"(١)

هذا الحب الذي تغلغل وتعمق في أوصال ومشاعر، (عبد المطيع) لامرأة منعت عنه، بسبب والدها الذي لم يجد فيه الرجل المناسب، فسقط في امرأة لم يربطه بها إلاّ تأسيس عائلة تقليدية

"لماذا رفض أبوك أن يزوجنا منذ عشرة سنوات أكرهه... ألعنه، أسبه، أدعو عليه، أتمنى موته قبل الظهر، والظهر قبل العصر، والعصر قبل العشاء، والعشاء قبل الفجر، اللهم خد عمره آمين"(٢)

فهنا عاش البطل قصورًا حضوريًّا في فضائه الاجتماعي، الرافض للفقير، والضعيف، وهذه الوضعية التي آل إليها بطل المسرحية. جاءت نتيجة الرؤية السلطوية الممارسة من قبل الأب على ابنته وكذا النتيجة الحتمية للبعد الطبقي الاجتماعي الذي كان آنذاك في مجتمع المماليك.

إنّ اللافت للانتباه حالة الاكتئاب التي يعاني منها (عبد المطيع) والذي ذكرنا سابقًا أسقطته في حالة الموت المعنوي، حيث عالم الملوك

---

(١) المدونة ، ص٠٩.
(٢) نفسه ص نفسها.

والسلاطين والحكام يهيمن على الفضاء الاجتماعي والسياسي كلّه فالرجل الفقير أو البسيط مقصى من صناعة المجتمع، في محيط تحكمه القوة المتمركزة على فئة دون أخرى، لا يسمح فيها مشاركة الطبقة الفقيرة أو المتوسطة في انتاج طقوس المجتمع، إنها طبقة مرصودة لكسب لقمة العيش من خلال وظائفها البسيطة والمحدّدة، غايتها تلبية رغبات الملوك والسلاطين، ومسعاها ينحصر في الخضوع والتبعية لرغبات رجال السلطة فيلبسونهم ما شاء السلطان وينزعون عنهم ما يريدون.

ولكن بالرغم من هذا الانقياد التلقائي للسلطات المتباينة (سلطة الدولة، سلطة الأب، سلطة الزوجة)، فقد شعر (عبد المطيع) برهاب الأنا المتمرّدة والتي تعيش حبيسة الإذلال والتصنيفات الدونية للمجتمع السلطوي، فقد تذمر البطل على زواجه المشؤوم والذي لم يتحصل من وراءه إلاّ على كومة أطفال يراهم عبئًا يورق كاهله

"أعلم هذا، أعلم أنني تزوجت رغمًا عني امرأة لا أحبها وأصبح عندي تسعة أولاد"(١)

ولعلّ كاتب المسرحية، أراد أن يوحي منذ الوهلة الأولى، على أن المرأة في ذلك الزمان لم تكن غاية بقدر ما هي وسيلة، فإمّا هي وسيلة لراحة النفس والروح، وهي عند (عبد المطيع)تجسدت في (فاطمة) الحب الرومنسي، وإمّا هي وسيلة الجسد والرغبات الجنسية وتجسدت في

---

(١) المدونة ، ص٠٩.

(نفيسة)التي أنجبت وأنجبت كنتيجة حتمية لعلاقات حميمية مكثفة، وأمام هذا الواقع الممسوخ في الثقافة الفكرية لذلك الزمان، وكذا الحضور المتصارع للأناة المتباينة، والداخلة في حروب وجودية كبرى والتي كانت تدور رحاها في الساحة الفكرية والثقافية والاجتماعية أنداك ، نجد أن النص لم ينطلق من فكرة أو تصور خاص للمرأة، إنما قام بتصور تفاعلي كبير بين مقصديات تعلقت بالأنا البطلة والمرأة المترجم بها عنها أي عن هذه الأنا.

استحضار الأنا المنتقمة:

نستحضر هنا (الأنا المنتقمة) عند (السيّد حافظ)، والتي جسدها في ثلاثة أشطر، شطر تعلق بالزوجة المغيبة عنها الحب الحقيقي، والمجسدة في نفسية زوجة عبد المطيع، وشطر متعلق بالحبيبة الشوق والتي منعت عن عبد المطيع، وجسدت في (فاطمة) وشطر تعلق بـــ(عبد المطيع) المحروم من حبه الحقيقي والواقع في حياة لم يقبلها ولم يتقبل أبعادها.

الأنا المنتقمة:

بالعودة إلى المدونة، نجد (نفيسة) زوجة عبد المطيع، تعيش فراغًا نفسيًّا، يترجم بالسخط والصراخ والعويل على رفيق دربها (عبد المطيع)، فحالة النفور التي تشعر بها هذه الزوجة توقعها في اضطراب دائم، وفي حالة هستيرية حادة،

"أبوك يفضل حماره هذا علي"(١)

فالتذمر من هذه الحالة، جعل من (نفيسة) امرأة تتلبس الصفة الرجولية بدل الأنوثة، فحالة الاكتئاب التي صاحبت (عبد المطيع) جراء رفضه للوضع السياسي والاجتماعي والعاطفي، صاحبت هي الأخرى زوجته، حيث عالم يتسم بالذكورية، وغياب الدور الأنثوي خارج عالم البيت ومتطلباته وحيث تكون المرأة مجرد تابع، وهي ملزمة للخضوع لسلطة الرجل ورغباته وحاجياته، على اعتبار أن هذا التوجه الاجتماعي يسير هذا المخلوق ويضعه في خانة السلع التي تباع وتشتري.

ترفض نفيسة الصورة المؤطرة بها (زوجة)، (أم الأولاد العشر)، وذلك باعتبارها موضوعا استهاميًّا يموضع في حدود معينة لا تخرج منه إلاّ للدفاع عنه ،و ذلك عن طريق الهجوم المباغت الموجه للعدو المهدد لاستقرار العائلة، هجوم نحو حبيبة عبد المطيع فاطمة

"من أين يأتي الخير... هل يراك أحد ويجد الخير هل يرى أحد وجهك ويشعر بالخير، الخير عندما يرى وجهك يفر يهرب، من أين يأتي الخير يا وجه النحس"(٢)

الملاحظ في هذه العبارة، أنّ كلمة (الخير) قد كرّرت خمس مرات لتحيل لضدها، فالكاتب صاغ الثنائية الضدية ليرسخ مدى المسخ والرفض الذي تشعر به الزوجة، نحو مقابل لها الأنوثة المرغوب فيها من قبل

---

(١) المدونة، ص٠٧.
(٢) نفسه: ص١٠.

الزوج، وهذه التضادية، تستخدمها الأنثى كمحاولة للدفاع عن العش الزوجي حتى إذا كان عشا صوريًّا، إلاّ أن المجتمع لا يعترف إلاّ بهذا الإطار وهذه الحدود.

تدخل (نفيسة) جراء هذه الحالة المهددة لاستقرارها في حرب نفسية ضد أناها، وضد الأخر (الذكر الزوج)، فهي في استعداد دائم لإيجاد حلّ، ولإبعاد الخطر المهدد لحياتها وحياة أبنائها :

"آه ستقتلني غيظًا هذه المرأة ماذا تريد مني ماذا تريد من زوجي، إنه يعيش مثلها، حقير مثلها، إنني أراقبه وأراقبها، لا أدعه لحظة يحدثها، لكنه الملعون يعلم أنني أنام في ساعة متأخرة، فيستيقظ مبكرًا ويتحدث إليها،... إننا في زمن الحياء فيه اختفى... آه لو أمسكه ذات يوم يحدثها سأمزقها إربا إربا وألقي بجسدها على الطريق، لا سأجعل الأولاد يمزقونه"[١]

لعلّ الكاتب أراد أن يتمثل هذا الواقع المؤلم عبر تصويره لحالة الإجحاف واللامبالاة التي تعانيها هذه المرأة من رجلها الذي يذوب في حب امرأة أخرى، وليظهر الصورة واضحة اعتمد (السيّد حافظ) الوصف والسرد كأداة فنية أبرز من خلالها ثقل المأساة التي يتخبط فيه مجتمع هذه المرأة، ولقد برر (طه حسين) هذا الصراع ب"الأعراف القبلية الجامدة (...) لكونها إفرازًا للظروف الاقتصادية والاجتماعية التي يتسم بها المجتمع الاقطاعي البدئي الريفي والرعوي، حيث

(١) المدونة: ص١٠-١١.

السلطة المركزية القوية التي تذوب فيها شخصيات الأفراد، ويقوم مقامها الرأي العام الجمعي، وتبدو هذه التقاليد مقدسة للحفاظ على التوازن الاجتماعي الذي تتحقق به مصالح هؤلاء الأفراد، الذين يكونون الجماعة (...) لمبدأ الواحد للكل"[١]فالسادة متعددة في هذا المجتمع والضحايا أنواع. رأسهم السلطان ثم رجاله ومن ثم سيّد المنزل، الذي لا تستطيع المرأة العيش من دونه، لأن سرّ الحياة مرتبط بوجوده فهو الجالب للكلاء المشرب وغيرها.

ولذلك بات الخوف من فقدانه، شبح ملازم لزوجة ترى فيه البعد الوحيد للوجود، وأمّا عن طريقة ترجمة هذه الزوجة المغتصبة في حقها المشروع في زوج كامل، فقد ترجمته بطريقة السخط على (عبد المطيع)

"أبوك سبب بلائنا... سبب تعاستنا هذا المعتوه"[٢]

"يومان وأنت كسول مثل السياسيين وكتاب القصر"[٣]

"أنت مثله... كاذب ومنافق"[٤]

إذن نجد أن أم بثينة (نفيسة) قد صبت غضبها بكل النعوت المسيئة لعبد المطيع (كسول، كاذب، منافق، معتوه) لزوج كان من المفروض

---

(١) حسن فتح الباب: قراءة نقدية في رواية الهضبة المنسية مجلة العربي الكويت، العدد ٣٧٨، مايو ١٩٩٠، ص٢٥.

(٢) المدونة: ص٠٨

(٣) فسه ص٠٦.

(٤) نفسه ص٠٧

أنه مخزن للحنان والحب والطمأنينة فهو السند والمعيل، وهو الرفيق والصديق، لكن وضع نفيسة وعبد المطيع مغاير للوضع العادي، وضع وضع بينهما طرف ثالث أغتصب هو الآخر في حقه المشروع العيش في ظل رجل أحبته وتمنت أن تكون تحت ظله و في عصمته.

إذا كان (الخداع) هو عنوان هذا الرجل بالنسبة لنفيسة فالابتعاد والنأي هو وسيلة عبد المطيع.

"كف عن خداعي يا رجل يا ملعون... يا منافق يا كسول يا مخادع"(١)

هذه الكلمات بمثابة السلاح المستخدم من قبل نفيسة ضد ظلم ونأي خائن بمشاعره وأحاسيسه، فـ(خداعي)، (مخادع) كلمات صاحبة نفيسة في خطابها الدائم مع زوجها، فبدلاً من القول يا حبيبي، يا رفيقي، يا زوجي وسندي استبدلت بكلمات جارحة تعبّر عن كل الجروح التي سببها لها ظلم المستبد القاهر لقلب امرأة تسمو إلى العاطفة والمحبّة.

الأنا المحرومة:

تأتي صورة (فاطمة) كمقابل لصورة نفيسة في هذه المسرحية، فهي الجارة التي تقف من خلف بابها منتظرة المحبوب، (عبد المطيع) عند خروجه من بيته الزوجي فرغم كل الهجوم والشتم والكره الموجه ضدها من قبل زوجت عشيقها (عبد المطيع) إلاّ أنها لم تستطيع مقاومة حبها واشتياقها الدائم له.

---

(١) المدونة: ص٦٠.

تستيقظ (فاطمة) مبكرة لتتشبع من وجه المحبوب في ظل غياب زوجته التي لا تستيقظ مبكرًا.

"فاطمة: صباح الخير.

عبد المطيع: صباح السعادة صباح الحب"(١)

فكلمات الغزل والحب موجه للمعشوقة بكل إحساس ومشاعر (السعادة، الخير، الحب) وهذا ما تعتبره فاطمة حق من حقوقها، لأنها حرمت من وجوده إلى جانبها وتعتبر نفيسة اغتصاب لحقها، لأنه حق من حقوقها الزوجية ولذلك تجد نفيسة في مهاجمة مستمرة ضد فاطمة.

"نفيسة: الهواء ليس عند زوجي يا فطمة، أعلم أنك تحبينه وهو أيضًا، هذا التعيس كان يحبك قبل أن يتزوجني، لكنه تزوجني أنا وارتبط بي، وأنجبت له عشرة أولاد (تشير إلى بطنها) أين سيفر مني؟ وإذا فر مني لن يفر منهم، وإذا تزوجك سأترك له عشرة أولاد ياست فاطمة"(٢)

اذن الزوجة تعلن علمها بحب زوجها لغيرها ولكنها تعلن المباشر ضدها، وسلاحها في ذلك الأولاد العشر الذين أنجبتهم ليكونوا رابطًا للعلاقة الزوجية بينهما وبين زوجها، فبدلاً أن يكون الرابط هو الحب والحنين والمودة والرحمة والعشرة الطيبة، صار رابطًا ماديًّا محظ إنهم الأولاد والذين باتوا عبئًا على والدهم، بمصاريفهم ومتطلباتهم اليومية، والتي لم يعد يقدر عليها نظير ضعف الحالة ويسر الأمر، وتوقف العمل،

---

(١) المدونة ص٠٩.

(٢) نفسه : ص١٠.

لأن الوضع محتكر على المماليك والسلاطين.

"مهند: البضاعة مكدسة... ولا عمل.

عبد المطيع: والحل؟

مهند : هذا عصير المماليك... كل مملوك صاحب قطعة أرض يملك الأرض ومن عليها"(١)

يقع (عبد المطيع) نظير قصر الحال في معضلة الذات المتشظية، فبمجرد أن يحادث زوجته أو يتقابل معها في موقف من المواقف، يقع في مجادلات السؤال والجواب عن حالة العائلة المتدني الذي وصلوا إليه بسبب تجبر المتجبّر، وهنا نعود إلى الموت الطاغي على كل أوصال مسرحية (السيد حافظ) اذ أن الشعور الحاد بقلة الحيلة، يميت الإنسان روحيًّا ونفسيًّا وحتى فكريًّا.

ولعلّ المسرحي أراد من خلال هذه المرأة العاشقة المتمرّدة على واقعها المأزوم، أن يتمثل الواقع المؤلم وذلك عبر تصويره لقمة الاجحاف العاطفي والروحي الذي تعانيه هذه المرأة المحرومة، بسبب الطاغية المتسلط، فالطاغية الأوّل والمتسبب الأول في حرمانها من محبوبها هو الحاكم الذي جعل لنفسه كل الحقوق وترك الواجبات لرعيته، فلم يتمكنوا من توفير العيشة الرغدة التي تمناها الطاغية الثانية من منظور (عبد المطيع) وهو والد فاطمة والذي منعه عنها.

واذا عدنا إلى التمحّص أكثر في ماهية الطاغية فإننا سنجد أن مقصدية

---

(١) المدونة : ص٠٨.

الطاغية تصب في القول أنّه "العظيم الظلم الكثير الطغيان"(١) "الجبار العنيد"(٢) أي أنه "الحاكم الذي يتجاوز حدود الشرع فيما وجب الله عزّ وجلّ لرعيته عليه قاصدًا ذلك سواء اكان هذا الحاكم فردًا أو جماعة أو حزبًا أو دولة"(٣) وأمّا عن المسرحية فقد تمثل الطاغية في شخصية (السلطان) الحاكم والذي لا يفكر في رغبته بقدر ما يفكر في راحة نفسيته وما يشبع رغباته المعنوية، فالحزن عنده أوامر والفرح أوامر، وليست تعبير طبيعي وفطري عند الإنسان الذي يضحك ويرقص ويتزين عند شعوره برغبة التعبير عن سعادة اختلجت أوصال كيانه، والعكس من ذلك فهو يبكي ويغضب ويعبس ويرتدي ملابس تعبر عن نفيسة عندما يشعر بألم الفراق أو الاغتصاب أو أي شيء ينغّص معيشته، لكن الطاغية السلطان وحاشيته امتلك وتحكم في أكثر خصوصية لدى البشر. فحكم عليهم بالضحك والفرح حتى لو كانوا في عزّ القهر وبالتعاسة و الحزن وهم في أعزّ الفرح والامتنان.

ودليل ذلك ما حدث (لمهند) و(بثينة) هذان المحبوبان اللذان أراد أن يجمعهما حبهما تحت سقف واحد وأن تزف (بثينة) لـ(مهند) في احتفال بهيج يملؤه الزغاريد والغناء والفرحة والبهجة، والتي تعكس كل ما

---

(١) إبراهيم مصطفي أحمد الزيات/ حامد عبد القادر/ محمد المجار: معجم الوسيط، تحقيق مجمع اللغة العربية، دار العودة، ج٢، ص٥٥٩.

(٢) كتاب العين ج٤، ص٤٣٥.

(٣) أنظر: الإمام عبد الفتاح كتاب الطاغية، دراسة فلسفية لصور الاستبداد، عالم المعرفة، ١٩٩٤ ص٣٨.

يشعر به العشيقان عند لقائهما، ولكن ذلك لم يحدث بأمر من الطاغية الذي جنّد جنوده لفرض الحزن والتعاسة في عزّ الفرحة، اذ لا يصح أي رغبة في التعبير عن الشعور بالسعادة و الغبطة و غير ذلك وسلطانهم حزين بسبب مرض أصابه عينيه.

فها هو مهند لم يسمح له بإعلان فرحته التي انتظرها بفارغ الصبر.

وها هي أم العروس تتذمر ولا تقبل خروج ابنتها في صمت ، لكن الأوامر تقول عكس ذلك

لا فالصمت وموت الفرحة صاحبت كل من يدور في فلك السلطان المغتصب لحقوق الإنسان الطبيعي، فالموت اذن هاجس يلاحق كل من اقترب من السلطان من قريب أو بعيد، ومن هنا يأتي مفهوم الطغيان كمترجم للطاغية السلطان في هذه المسرحية "يقترب الطاغية من التأله، فهو يرهب النّاس بالعافي والعظمة، ويذللهم بالقهر والقوة والمال حتى لا يجد ملجئ إلاّ التزلّف له وتملّقه"(١) وهذا ما حدث لسكان المملكة والذين سرق منهم الطاغية أبسط الأمور، الشعور بفرحة الزواج أو النجاح وغيرها وليس لهم أن يتذمروا أو يعبروا عن سخطهم وغضبهم، فالأهالي أصبحوا متعايشين مع سلطة الطاغية.

وهنا نقول أن الفرحة باتت بعيدة عن مملكة السلطان (قنصوة الغوري) والذي يحجبها الطاغية المتجبر فلا يكفيه الفقر والقهر الذي يعانيه

---

(١) الإمام عبد الفتاح: كتاب الطاغية، دراسة فلسفية لصور الاستبداد، عالم المعرفة، ١٩٩٤، كتاب إلكتروني ص٤٤.

سكان هذه المملكة، ليضيف لهم قسوته وتعذيبه لهم، بمثل ما حدث (لعبد المطيع) في سجون الملك، حيث لاق أقسى العذابات.

"رئيس الشرطة: نأمر بحبس المتهم أسبوعًا على أن يتلقى عناية خاصة حتى يعرف معنى الامتثال لأوامر السلطان"(١)

فالرضوخ للأوامر أمر اجباري وليس اختياري، فالعقاب شعار السلطة، أمّا الجزاء فليس له مكانة في هذه المملكة

"عبد المطيع : حكموا علي بخمسين جلدة كل صباح وكل مساء لمدة أسبوع"(٢)

وهنا بات الخوف شعار كل ساكن من سكان المملكة، فهو بمثابة الشبح الملازم لكل فرد فيها، وشدته تزداد حسب الموقف الذي يخلقه السلطان وحاشيته لهؤلاء المغبونين.

واستجلاء لكل ما تمّ تفسيره وتحليله إلى غاية هذه الجمل، يمكننا القول أنّ عالم (السيّد حافظ) المسرحي، عالم مشحون بالأحداث المتباينة وهذا ما جعله ممارسًا لفعل الكتابة بكل حرية مسقطًا واقعه الحقيقي على واقعه المسرحي، والذي بث فيه شحنات كثيفة من خياله الإبداعي وبملمح تنكيهي، وذلك عبر عملية الخلق الذي مارسها بفعل الهدم والبناء، فالهدم وظفه لإزالة الشوائب والسلب ولتطهير الوجود منه، أمّا البناء فلإعادة تشكيل العناصر في اتجاه الايجاب، من خلال سمات

---

(١) المدونة : ص٢٦.
(٢) المدونة : ص٢٨.

مسرحية شاعرية، حيث أن الحياة الآن أصبحت فعلا (مسرحًيا) وروائيا ، بعدما كانت شعرًا، فهي ابحار في عوالم مختلفة ومتشعبة.

فعالم الحزن والألم، عالمان مبطنان بكوميدية ذكية عند (السيد حافظ)، وأبرز شخصية صبّ فيها هذان المتناقضان هي شخصية (عبد المطيع) والتي غم غباوتها وبساطتها وعدم قدرتها على استيعاب الأمور الواضحة أمام الجميع، استطاع استمالة قلب وعقل الملك، فنصبه بمنصب لم يحلم به أذكياء الأرض.

"السلطان: لقد أعجبتني قصتك عندما سمعت بها قررت تعيينك يا عبد المطيع قاضي القضاة"(١)

وهنا تأتي المفارقة والتي سبق الحديث عنها، فتارة يصوره الكاتب على أنّه حامل لكل تفاصيل الغباوة واللاوعي بالأمور الاجتماعية والسياسية الحائمة حوله، وتارة أخرة ينصبه قاضي القضاة، وهذا ما يؤكد الملمح السياسي أو ما يسمى بالرسالة السياسية المبطنة والتي أراد أن يوصلها الكاتب لمتلقيه.

ولعلّ الشخصية المفعّلة في هذه المسرحية هي شخصية حاملة لجملة من الأطر النفسية المعبأة بشوائب النفس البشرية في ذلك العصر، وهنا يصدق رأي الناقد (هنري جيمس) القائل أن الحكايات تخضع قبل كل شيء للتحليل النفسي للشخصيات، اذ "تعتبر الحكاية النفسانية كل فعل بمثابة سبيل يفتح منفذًا على الشخصية التي تتصرف وبمثابة تعبير أو

---

(١) نفسه : ص ٤٢.

عرض علاقة، إنّ الفعل غير معتبر بداية بل إنّه متعد إلى فاعله"(١) هذا الفاعل الذي أوجده (السيد حافظ) في شخصية (عبد المطيع).

البيئة الفنية المسرحية للعمل:

إذا أردنا أن نتفحص بيئة النص المسرحي، فلا بد ذي بدئ أن ننطلق من ماهية هذه البيئة والتي تعني "ذلك الوسط الذي تدور فيه أحداث القصة والمؤثرات والعوامل أي أنّها مسرح للحدث دون أن يعني ذلك الأرضية فقط، لأنها توجّه تطور الأحداث فهي المكان الفاعل المؤثر الموجه"(٢) فبيئة (عبد المطيع) بيئة جسّدها (السيد حافظ) على خشبة بسيطة ولكنها مركبة في الآن ذاته.

"ضوء على المسرح... يظهر باب كوخ بسيط... وكوخ آخر، وشجرة قد بدأت تسقط كل أوراقها، وظهور عبد المطيع ينظر إلى النافذة الأخرى يلتفت يمينًا ويسارًا ثم يجلس ويحدث نفسه"(٣)

إذن فالبيئة المسرحية التي رسمها الكاتب، تغذي ماهية (عبد المطيع)، وحالة الفقر والقهر واللاوجود حقيقي للكائن البشري والذي من أبسط حقوقه منزل دافئ فيه مسلمات الحياة حتى ولو كانت بسيطة، وجاءت المقابلات:

فلاح فقير ←———— باب كوخ بسيط

---

(١) عبد الرزاق حسين: فن الشعر المتجدد، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع، الأحساء، ط١، سنة ١٩٩٨، ص٦٣.

(٢) نفسه ، ص٦٣.

(٣) السيد حافظ: ص٠٦.

يزرع القمح ←——— شجرة بدأت تسقط كل أوراقها

فهذه المقابلات بين البيئة والشخصية تغذي المنبت النصي والأفكار التي أراد أن تصل الفنان المسرحي إلى متلقيه، فالعلاقة التي وجدت بين الذات الفاعلة والمكان كمكون رئيس أسهم بطريقة أو بأخرى في تشكيل هذه الذات قدر اسهامها في تشكيله "وقريب من هذا المعنى ما يقوله (فيلب هامون) في سياق حديثه عن الوظيفة الأنتروبولوجية لوصفه المكان "إنّ البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية و "تحفزها" على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل حتى أنّه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية"(١)

اذن فـ"الأمكنة ليست البنيان الظاهري، وإنّما نوياتها الخفية التي لا تنتهي بتدمير الشكل الظاهري"(٢)

والمتمثلة عند (السيد حافظ) في (الألم، الحزن ،الطغيان، الأسى، الفقدان، التعاسة) والتي تؤدي في مجموعها إلى الإحساس بقمة الشعور بالموت والتي تحمل في مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) بعدًا ايديولوجيًا، من حيث وجوده عند هذا المسرحي هو وجود وظيفي وليس عشوائي.

ولعلّ خشبة (السيّد حافظ) تعدّ بمثابة (نص موازي) لنصه الأصلي

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصيات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠٠٠، ص٢.

(٢) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤، ص٤٠.

(النص المكتوب) لما حمله من رموز وايحاءات مركزة ومدججة بمضامين مفهومية أراد ايصالها للمتلقي من غير قصور في معانيه المبثوثة في ألفاظه وفي مخيلته وحتى في شخوصه، فأول ردّ قام به (عبد المطيع) البطل على الظلم المطبق عليه من قبل السلطة الحاكمة (رجال السلطان) كان في منزله، اذ طلب من زوج ابنته مهند أن يقوم بطلاء كل المنزل (الكوخ) باللون الأسود، لألا يترك أي تذمر أو غضب لدى الشرطة، وبهذا ظهر

"المسرح وقد دهن كله بالأسود... منزل عبد المطيع، وقد دهن باللون الأسود وملابس سوداء مشدودة على الحبل أمام الدار... ظهر أم بثينة وهي ترتدي ملابس سوداء تصرخ"(١)

إذن فالديكور في الفن المسرحي يعدّ بمثابة محاكاة له ويستطيع المشاهد وهو يتأمله أن يفقه أبعاد ايماءات أرادها الكاتب قبل أن ينطق بها الممثل، فالشخصية المسرحية تختلف عن أي شخصية مقابلة (شخصية روائية، شخصية قصصية)، من حيث أنّ ملابسها، نوعية مكياجها، دلك أن الديكور الخارجي متحكم بها، فهو من يحدد إيطارها، وكذا المساحة الفنية التي تدور في فلكها.

وإذا كان الفن المسرحي ماهو إلاّ قالب فنّي لوقائع معيشية واقعية، وكذا استرجاع وارتباط بمرجعيات تاريخية، سياسية وكذا سياقات اجتماعية وثقافية، فإن كاتبه والناحت فيه لابدّ له من ذكاء وانتقاء

---

(١) المدونة ، ص٣٢.

محكم لكل طقس من طقوسه سواء أكان على مستوى نوعية الشخصيات التي ينتقيها لتترجم الأحداث والأفكار المسبوكة من قبله، أو الديكور والبيئة الفنية التي يصاحب أحداثه بها.

إن المسرح الحدثي والذي جاء في فترة سميّت بعصر الحداثة وما بعد الحداثة قد اتسمت بخاصية الخروج عن المألوف، وعن الفكر والاستراتيجية الكلاسيكية عند المسرحيين الجدد، سواء في طريقة طرح المواضيع، أو حتى في نوعية الديكور وكذا سمة الشخصيات المركز عليها، فإذا عدنا مثلاً إلى المسرحيات الكلاسيكية القديمة، كمسرحيات راسين وكورنيه وبومارشيه، والتي كان شعارها فخامة الديكور، من لباس فخم وأثاث متميز وخراج مركب، وكذا نوعية العلاقة بين الممثلين والجمهور، حيث كانت المساحة الفاصلة بينهم مساحة بينية، أما المسرح الحديث فقد جعل لنفسه منطقًا آخرًا في طريقة سقله للمواضيع المطروحة، فلم يعد المخرج ذلك الفنان المقيد بقيد النص، أي بكمية ما هو مكتوب، بقدر اهتمامه، بالحركات وبإثرة الجانب البصري لدى المتلقي، اذ نحن اليوم نعيش عصر المرئي والمسموع أكثر مما هو مكتوب، وكل ما يثر العين والسمع يكون أكثر نجاحًا، ودليل ذلك أن العصور السابقة من ناحية الموسيقى والأغاني، كان الفنانون يهتمون كثيرًا بنوعية الكلمات وطريقة أدائها، ونوعية الصوت، فأم كلثوم وعبد الحليم حافظ خير دليل على ذلك، اذ كانت القصائد المطولة الحاملة لكلمات مثقلة عاطفيًّا ونفسيًّا هي العصب الأكثر أهمية للأغنية، بينما اليوم ونحن نعيش عصر السرعة، بات

الاهتمام بالكلمة يأتي في درجة متأخرة مقارنة بـنوعية الصورة حتى قبل الصوت بحدّ ذاته، فأصبح الفنانون والفنانات يهتمون كثيرًا بإخراج الفيديو كليب في أحسن صورة ممكنة، مع ضرورة تنويع في الإضاءة، وكذا استخدام الألوان الفاقعة والجاذبة للبصر، فالمتلقي (المستمع) لم تعد حاسة الأذن هي التي تسمع بل تغيرت المعادلة اد تحولت مهمت العين من النظر إلى السمع.

ومن هنا نفهم أن العملية المسرحية والتي كانت قائمة على الممثل المتحكم في النص والمسيطر على الخشبة استدل في هذه الفترة بالمخرج المسرحي، والذي جعل من الممثل جزء فقط من اللوحة المسرحية، اذ يكمل المشهد المتوخى من قبل المتلقي، هذا الأخير الذي عدّ جزء مهما في عملية بناء المشهد المسرحي، وهنا نقع في نظرة النظرية النقدية التي نادى بها كل من (ايزر وياوس) في نظرية التلقي، والتي أعادت الاعتبار للأنا المتلقية والتي عدّها مشارك في العملية الإبداعية الفنية ولا ننسى كذلك ما قدمه (رولان بارث) حول الماهية النقدية القائمة على (موت المؤلف) والداعية إلى أن الكتابة النقدية بمثابة لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر "فإذا كان هدف النقد الكلاسيكي هو الحكم على العمل الأدبي، فإن النقد الجديد يهدف إلى إنجاز كتابه ثانية مع الكتابة الأولى للعمل الأدبي"(١)

ولعلّ ما يسم جهود (بارث) الفكرية والمعرفية في حقل الممارسة النقدية، أنّه رفع من قيمة النقد ووضعه في مستوى الابداع حيث يرى

---

(١) رولان بارث: نقد وحقيقة.

أن إمكانات النقد الراهنة تتمثل في أن الناقد أصبح كاتبا بمعنى الكلمة وغدا من الضروري أن يقرأ ككتابه"(١)

وهنا وبحسب هذه النظرية التطورية الحديثة للذات المتلقية (الجمهور) فإنه أصبح مشاركا فعالا في العمل الفني ، وبما أن المستوى الفكري للذات البشرية باتت أكثر رقيا بغض النظر عن المستوى الدراسي، وذلك بفضل وسائل التواصل الاجتماعي وكذا الوسائل السمعية والبصرية المتعدد، فإن الجمهور ارتقى إلى مستوى الناقد المتمحص للعمل، وليس فقط مشاهد غايته المتعة الآنية.

وهنا تجسد المقولة المترجمة من قبل الدكتور عبد الله الغذامي في مقدمة ترجمة كتاب "نقد وحقيقة" حول مقولة موت المؤلف والتي وجد فيها أنّها لا تعني الموت النهائي للمؤلف بقدر ما هي عملية تحرير النص من سلطة المؤلف وخضوعه للقارئ أي عملية عقد قران بين النص والقارئ وهنا عقد قران بين النص المسرحي، نصًّا وعرضًا والمشاهد وهنا نتبين عملية القران بين النص المسرحي ومشاهده ومن ثم الاستفادة من خبرات المؤلف في مباركة هذه اللوحات الفنية.

وبالعودة إلى العنصر الأكثر فعالية في النص المسرحي، وهو مخرج العمل ونحته له فإننا نجد أنّه قدم لنا رسما فنيا لمشاهد مسرحية مثيرة.

"منزل عبد المطيع وتجلس فاطمة أما منزلها أمام أم بثينة... وقد جلست بثينة ومهند"(٢)

---

(١) يحي قاسم: مقدمة نقدية رولان بارث أنموذجًا http// abroken heart maktoob blog.com

(٢) المدونة : ص٣٠.

وهنا يقوم المخرج بموضعة الشخصيات بما يتناسب والحدث، فقد جعل المتخاصمين والمتنافسين يجلسان أمام بعضهما وأمام بيت المحبوب، وجعل الحبيبين المتشوقين لبعضهما أمام بعضهما وهذا ليخلق تلك التضادية النفسية بين الحب والكره وبين التجاذب والتفاخر، فالقلوب المتآلفة شعار المحبة بين النّاس، والقلوب المتنافرة شعار بمعطى آخر إذ أن نفسية و فاطمة لم يتنافرا إلاّ بسبب حبهما (لعبد المطيع) ولكن غير ذلك فهما جارتان لزمن طويل ورسولنا الحبيب أوصى بالجار قبل الدار.

وفي تجسيد للحدث الرئيس ألا وهو غباوة (عبد المطيع) وتسلط السلطان، نجد المخرج يضع أمامنا تخصيص لمشهد يترجم هذه الفكرة "يدخل عبد المطيع على حماره وخلفة مجموعة من الناس ترتدي ملابس سوداء"(١)

"المسرح وقد دهن كله بالأسود... منزل عبد المطيع وقد دهن باللون الأسود وملابس سوداء مشدودة على الحبال أمام الدار... ظهور أم بثينة وهي ترتدي ملابس سوداء تصرخ"(٢)

فاللون الأسود الذي اختار المؤلف أن يسلطه على لباس شخصياته وحتى على أماكن العيش يحيل إلى سوداوية الفكر والسياسة المطبقة آنذاك، هذا وأن العرف العام للألوان والذي يأخذ منه المبدعين أنساق ابداعهم يفضي في الغالب إلى أنّه مستوحاً من الثقافة المعيشية،

---

(١) نفسه ص٣٠.
(٢) نفسه ص ٣٢.

"فالأسود حزن وكآبة، والأبيض نقاء وطهارة، الأخضر السلام، والأحمر حب وثورة، أمّا في لغة الورود فالأحمر دلالة على الحب، والأصفر على الغيرة، والأبيض على النقاء والصداقة، وعلى الرّغم من أن الأزرق من الألوان الشديدة الحضور إلاّ أن الثقافة الشعبية استبعدته من حساباتها فانضم إلى البني والليموني"(١)

وبمرور الوقت اكتسبت هذه الألوان وألفاظها دلالات اجتماعية ونفسية، وذلك نتيجة لترسبات طويلة، وكذا ارتباطها بظواهر كونية، أو أحداث ماديّة، أو نتيجة "لما يملكه اللون ذاته من قدرات تأثيرية، وما يحمله من ايحاءات معينة تؤثر على انفعالات الإنسان وعواطفه"(٢)

وإذا عدنا إلى اللونين المستخدمين في هذه المسرحية فسنجد اللونان الأسود والأبيض، وهما لونان متضادان، ارتبطا معا، فوظف اللون الأسود في المناسبات الحزينة والمواقف غير المحبوبة، فمرض السلطان والكابة التي صاحبته وصاحبت أهل السلطنة عبّر عنها باللون الأسود، في حين أن اللون الثاني فهو لون المناسبات المفرحة والمواقف المحبوبة لدى الإنسان والتي استخدمها السلطان كضرورة للتعبير عن ارتياحه وفرحته وسعادته بعد شفاء عينه.

ولعلنا اذا عدنا للثقافة الشعبية فإننا نجد ارتباط اللون الأسود بالمواقف الحزينة أو غير البهيجة، فقد اعتاد الناس لبس الأسود عند الحزن

---

(١) حمدان أحمد عبد الله: دلالات الألوان في شعر نزار قباني، رسالة ماجيستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٨، ص٣٩.

(٢) عمر أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ص١٩٩.

فربطوا السواد بالموت، وهذا ما أدى بـ(عبد المطيع) أن يستنتج أن أحدًا قد توفى عند رؤيته للناس في السوق والشاعر وفي كل مكان يرتدونه.

عبد المطيع: البركة فيك

مرسي: البركة في دين محمد... لماذا؟

عبد المطيع: من الذي مات عندكم.

مرسي: لم يمت أحد... أنت لا تريد أن تخبرني بكارثتك يا صديقي، صارحني قل حتى أساعدك.

عبد المطيع: لقد حزنت والله... ومن أجل هذه المصيبة، حزنت، الموت هو القضاء الذي لا مفرّ منه (يبكي).

مرسي: (يكاد يبكي) كلنا للموت... كلنا ضيوف في هذه الدنيا... حزنت من أجل من الذي مات؟

عبد المطيع: من أجل أمك"(١)

ولكن مرسي يتفقد أمه فيجدها بخير ويراها (عبد المطيع) ترتدي الأسود فيعزيها، في اعتقاد منه أن زوجها قد توفي لتخبره أنه بخير، فيخمن أن المتوفي زوجة صديقه (مرسي) ولكن والدته تكذب الخبر وبهذا يقع (عبد المطيع) في حيرة، اذن من الميت.

"عبد المطيع: لا أعرف... موت الذي ارتد يتم عليه الملابس السوداء وعلى أية حال الجنازة متعبة والموت راحة، إنسان يذهب وإنسان

---

(١) المدونة : ١٢،١١.

يأتي"[1]

اذن فالمعادلة التي نستشفها من هذه اللوحة الفنية أن :

اللون الأسود = البكاء = الموت

فبعد حدوث الموت يرتدي النّاس اللون الأسود وتبدأ النسوة بالبكاء والنحيب وبالتالي بات (الأسود) و(البكاء) رمز الموت.

هذه الرمزية أخذت كذلك من الطبيعة، والتي يستشف منها الإنسان طرق ووسائل التعبير لديه فهو مرتبط بالغراب، والغراب مرتبط في أذهان العامة بالفراق والموت، والسواد مرتبط بالليل والليل مخيف موحش.

أما اللون الأبيض فهو عكس ذلك تمامًا فقد ارتبط بالفرحة والهجة والطهارة والبراءة، والتفاؤل والرضا والسلام، ولهذا كله طلب من الرعية ارتداء الأبيض بعد شفاء سلطانهم، لتعمّ على السلطنة ايماءات وايحاءات البهجة والفرح.

المنادي: يا أهل القاهرة... يا أهل القاهرة،... يا أهل المدينة الظافرة

> **فرمان من مولان السلطان... تقرر ما هو آت أن ترتدي المدينة الملابس البيضاء وأن تقام الزينات... وأن تلغى الجنازات والموت في صمت أفضل من الضوضاء أن لا يرتدي أي كائن ملابس سوداء... وأن يذهب كل فرد من الأطفال والنساء والرجال إلى قصر مولانا لتناول الطعام بعد أن يفرغ أي شخص من التناول يأخذ قفة قمح وشعير... لقد استجاب**

---

(١) المدونة ، ص١٣.

الله لكم والله خير من يجزي الصابرين يا أهل القاهرة"(١)

ولعلنا إذا عدنا إلى (اللون الأبيض) وسبب اختيار السلطان له عن بقية الألوان، فإننا نعود بفكرنا إلى العصور القديمة، أين كان هذا اللون مكرسًا لإلاه الرومان، وكان يضحى له بحيوانات بيض، والبياض أفضل لون عند العرب، كما قيل البياض أفضل، والسواد أهول والحمرة أجمل، والصفرة أشكل، وعبروا عن الفضل والكرم بالبياض حتى قيل لمن لم يتدنس بمعاب: هو أبيض اللون(٢)

اذا رجعنا إلى ديننا الحنيف، وإلى قرآننا الكريم فإننا نجد أن القرآن قد استرشد بالألوان ودرجاتها للإحالة على مختلف مناحي حياة الدنيا والأخرة فيجعل الأحمر دليل على النار وجعل من الأخضر دليل على الجنة وما تحمله من أزهار وحشائش وأعناب أمّا الأبيض فيمكن القول أنه يحتل المرتبة الأولى تكرارا في القرآن الكريم فقد ذكر (١٢) مرة في اثنتي عشر آية نذكر من بينها:

قال تعالى : " أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا ۚ وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ"(٣)

وأما عن ايماءات اللون الأبيض وفق ما ورد في القرآن الكريم فقد جاءت لـــ:

---

(١) نفسه ص٣٦.
(٢) الأصفهاني: الرغب مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق صفوان داؤدي، ط١، دار القلم، دمشق، ١٩٩٢، ص١٥.
(٣) سورة فاطر: الآية ٢٧.

- تحديد وقت الفجر الحقيقي من الوهمي إذا كان في وقت الفجر.
- يعادل وجوه أهل السعادة يوم القيامة.
- يعادل بعض الأمراض مثل ذهاب سواد العين عند الحزن الشديد
- يعادل معجزة موسى عليه السلام ببياض يده من غير سوء.
- يعادل لون بعض الجبال.
- تعادل لون مشروبات أهل الجنة.

وقال الرّاغب: البياض في الألوان ضد السواد، يقال يبيض وبياضا فهو مبيض وأبيض، قال عزّ وجلّ "يوم تبيض وجوه وتسود وجوه فأمّا الذين اسودت وجوههم أكفرتم بعد ايمانكم فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون"(١) بمعنى أن الذين ابيضت وجوههم ففي رحمة الله عن الفضل والكرم

اذا عدنا إلى اللون الأسود فهو ثالث الألوان تكرارا في القرآن الكريم، وفي ذلك ما يعادله من معان مقصدية منه.

١. ظلمة الليل.
٢. لون وجوه لأهل النّار من العصاة والكفار الكذابين على الله.
٣. الكرب والحزن والهم.
٤. النهاية و الفناء.

ولمّا كان (السيد حافظ) متشرب بالثقافة الإسلامية وحافظ لكتاب الله،

---

(١) آل عمران: الآية ١٠٦.

فإنه اتخذ من هذه الايماءات القرآنية للألوان استرشادًا له في اختياره للالوان تعبيرا منه عن لوحاته المشهدية، فقد جعل السواد كتابة عن الغمّ.

مفارقات العنوان ومدى ارتباطه بالنص:

لعلنا كقراء متمحصين في الفعل القرائي، نعي وبدقة أهمية العنونة بالنسبة للنص الفني، بغض النظر عن جنسه سواء أكان رواية أو قصة أو نصًّا مسرحيًّا، فهو بمثابة البوابة الكبرى والذي يدخل عبرها النص والقارئ على السواء، ونظير هذه الأهمية المقدمة للعنوان، خصص النقاد والباحثين له مجالاً خاصًا به سموه بـ(علم العنونة Titrlogie **فكان كمجال مخصوص من الدراسة، يستلم جملة من النقاد والمهتمين به كـ"فرانسوا فروي" وأندري فونتان" كما أن الناقد "ليوهوك** Leo Hock**" كان من أهم أقطاب (علم العنونة).**

بالنسبة للعرب، فلم نجد لهم اهتمام بهذا النص الصغير ودليل ذلك خلو، قصائدهم الجاهلية والمعلقات والتي تعد أكثر شهرة من عنوان يعلوها، ولكن مجيئ القرآن وتدوينه على يدّ الصحابة غير هذا المسار، فقد تمّ تميز سورة عن سورة بكتابة العناوين على رأسها "وذلك بكتابة العناوين على رأس سورة للإشارة بأسمائها، وما فيها من آيات مكية ومدنية"(١)

---

(١) أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار الوفاء، مصر، ط٢، ٢٠٢٠، ص٣٣.

فالكثير من هذه السور سميت بأبرز قصة، أو حادثة فيها على غرار سورة "طه"، "يوسف"، "يونس" "الكهف"، "البقرة"، "مريم"، أمّا بالنسبة لسورة "الفاتحة" فيرى الامام الحافظ (جلال الدين السيوطي) أنّها سميت بهذا الاسم لأن الله تعالى "افتتح كتابه بها لأنها جمعت مقاصد القرآن لذلك كان من أسمائها أم القرآن، أم الكتاب، والأساس فصارت كعنوان وبراعة الاستهلال"(١)

العلاقة والدلالات بين العنوان والمتن المسرحى:

لعلنا ونحن نبحث عن نص مناسب نقرأه، قصة نص مسرحي، رواية، فإنّ أول ما يجلب انتباهنا هو (اللافتة العنوان) والتي هي بمثابة المغري للمتلقي، فإمّا أنّه يستجيب لذلك الإغراء النفسي، أو أنّه يلتفت ولا يعيره اهتمامًا حتى ولو كان نصًّا جادًا ومفعمًا بالفاعلية الكتابية، وحتى ولو كان يستجيب ورغبات القارئ الشهوانية النفسية والإبداعية.

والأصل أن من أكثر النصوص الفنية استحقاقًا وبحثًا عن عنوانًا يترجم النّص، هو النّص المسرحي، إذ أنّه اللافتة التي ترفع على بوابة المسرح فإما أنّها تجذب المتفرج للدخول، والمشاركة في صنع نجاح هذا العمل، وإمّا العكس من ذلك تمامًا، وهذا بالضبط ما عبّر عنه (الغذامي) في قوله أنّ "هدف العمل الأدبي هو جعل القارئ

---

(١) جلال الدين السيوطي: ترتيب سورة القرآن، دراسة، تحقيق وتعليق الدكتور السيد الجميلي، منشورات دار ومكتبة الهلال بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص٣٧.

منتجًا للنص، لا مستهلكًا له"[1]

نتناول عنوان المسرحية، فنجده كما سبق الطرح مكون من عنوانين، عنوان رئيسي (حكاية الفلاح عبد المطيع) وعنوان خادم (ممنوع أن تضحك، ممنوع أن تبكي) ولكن الملاحظ أن العنوان المكتوب على صفحة العنوان (Page de Titre) هو عنوان حكاية الفلاح عبد المطيع فقط، أما الصفحة الموالية فحاملة للعنوانين، وهنا إعلان من (السيّد حافظ) أن العنوان المضاف هو تفسير لما قبله، اذ يدججه بجملة المعاني المفسرة في النص، ويحمله إلى الغرابة والرمزية والتي تجعل منه نصًّا موازيًا ذا بعد فكري فلسفي.

ولعلّ عنوان ممنوع أن تضحك وما يقابلها من ضدية ممنوع أن تبكي، تحاكي وتخاطب وتأمر العنوان الأصلي (عبد المطيع) فصيغة الأمر، التي اختارها السيّد حافظ لبطل القصة، أشعرنا منذ البدء أن عالم الحرية و الإرادة والوعي بالأمور مغيب في هذه المسرحية فالمأمور حاضر منذ البداية، والآمر في بدايتها هو كاتبها، وهو سلطان العمل وراويه ليتحول بعد ذلك الآمر السلطان، الذي لا تناقش أوامره ويمثل له، كما يشاء هو.

وهنا نجد أنّ أفق الانتظار بين النص الأصلي والنص الموازي، قد توافقا، اذ أن الشعور بالضياع، والاغتراب والألم، والحزن، وتغييب

---

(١) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، ط١، جدّة، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥، ص٢٥٩.

للحرية وللأنفة والكرامة، كان كمحمول منذ أول وهلة، وهذا كله ما شهدته مملكة السلطان حيث اللاأمان، واللاحرية، وحيث الإنسان يعيش عيشة الحيوان وخير إشارة على ذلك مصاحبة عبد المطيع للحمار وشعوره أن لا أحد يستطيع استعابه وفهمه أكثر منه، والخطاب الذي وجهته زوجته نفيسة للحمار، وكأن له عقل يستوعب يفهم ما تقول.

"عبد المطيع: (ينظر للحمار) من أتى بالسلاطين إلينا يا حماري العزيز"[١]

(تضحك بثينة مرّة أخرى)

أم بثينة: وأنت تضحكين... تسخرين مني

بثينة : أنا لا أسخر يا أماه، أنت تحدثين الحمار وكأنه إنسان"[٢]

علاقة المسرحية بالسياسة:

قبل التطرق إلى علاقة مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) بالواقع السياسي، لابد من الإشارة إلى البعد السياسي للواقع العربي على العموم والواقع المصري على الخصوص، وذلك في الكتابات المتتالية لهذا الفنان، سواء في كتاباته القصصية أو الروائية وحتى المسرحية، فمهما اختلفت الأجناس التي كتب ويكتب فيها إلاّ أن الموضوع الرئيسي فيها يأتي مبطن بجملة من الشعارات والايماءات السياسية، النابذة لتصرفات الحكام وقهرهم لشعوبهم.

---

(١) المدونة : ص٠٨.
(٢) نفسه ص٠٧

فبالرغم من أنّ الفترة التي اختارها (السيد حافظ) في هذه المسرحية، فترة بعيدة عما نعيشه حاليًّا إلاّ أن الايماءات الفكرية ذات البعد السياسي، تشير إلى ما يعيشه الإنسان البسيط في وقتنا الحالي، وعبر مختلف العصور، ومهما تغير الزمن والمكان إلاّ أن الذهنية واحدة، تسلط وجبروت، وانهزام وقهر، وبهذا (فعبد المطيع) صورة نموذجية عن الإنسان المصري البسيط على مرّ العصور ومهما اختلف الحكام والسلاطين إلاّ أن النتيجة واحدة.

والواضح أن (السيّد حافظ) ومن خلال هذا العمل الفني أراد أن يثير أزمة سياسية، جرّ عنها حضور لأزمات منبثقة عنها، أزمة اجتماعية مثلها في الحياة الزوجية المفككة وكدا حالة الفقر المدقع الذي تعيشه عائلة (عبد المطيع)، وكل عائلات وأسر ومجتمع المملكة.

وفي ظل هذه الأزمات يظهر الفكر الأيديولوجي كمنحنى فلسفي فكري، وكمصطلح مصاحب للأوضاع المتأزمة في بؤرة جغرافية معينة "فالأيديولوجيا لا تظهر ولا تزدهر إلاّ في مجتمع من المجتمعات التي تضطرب أوضاعه السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وتزداد فيه الضغوط الاجتماعية والاقتصادية وحتى السياسية أي أنّها تتبلور وتنمو باشتداد الموجات التاريخية"(١)

والأصل أن مفهوم الأيديولوجيا كعلم للأفكار له طبيعته ووظائفه لم

(١) د. إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ٢٠٠٥، ص٢٠.

يتجل بوضوح إلاّ بعد مجيء (كارل ماركس/ Carl Marx) (١٨٨٣م-١٨١٨م) الذي اعتبرها "مجموعة منظمة من الأفكار تشكل رؤية متماسكة وطريقة لرؤية القضايا التي تتعلق بالأمور اليومية أو تتعلق بمناحي فلسفية معينة وسياسية خاصة أو قد تكون مجموعة من الأفكار التي تفرضها الطبقة المهيمنة في المجتمع على باقي أفراد المجتمع"[١] فهنا ارتبط هذا المصطلح بالمجتمع وتقسيماته الطبقية خاصة الطبقات البرجوازية ،والتي راحت تفرض ايديولوجياتها على الطبقة الكادحة، وهذا ما وجدناه في مجتمع (عبد المطيع) حيث أن طبقة الحكام هي الطبقة المسيطرة والمتحكمة في الطبقة الفقيرة الكادحة.

وخير جملة بحسب رؤيتي النقدية، عبرت عن هذا الانشقاق الطبقي، وما أحدثه من أزمة شعورية ونفسية وحتى مادية لدى الإنسان المقهور.

"الراوي: كان يكره الأهرامات لأنها قتلت جده ولا يدري أنّها رمز العبودية"[٢]

فرغم أنّ الحضارة المصرية، حضارة الفراعنة وهي خير مثال واقتداء لحضارة مرّت على البشرية، لما تحمل من شموخ الحضور، وقدرة المماليك والسلاطين آنذاك .

ولكنها في شطرها الثاني تحمل من معنى الطبقية والعبودية، والقهر،

---

(١) محمد سبيلا: عبد السلام بن عبد العالي: الأيديولوجية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٦، ص٥٩.
(٢) المدونة : ص٣٨.

والفقر و... ما تحمل، لأن الإنسان الذي جاهد وتعب لأن يقوم هذه الصروح لم يكن ملكًا ولا سلطانًا ولا حتى إنسانا له من النفوذ ما له، بل هو الإنسان البسيط، الفقير والذي ليس له إلاّ الامتثال لأوامر المأمور، وهنا جاء بعض بغض بطل المسرحية لهذه الأهرامات، لأنّها حسبه تجسّد المعنى الحقيقي للعبودية وما انجرّ عنها من مسخ واجتثاث للوجود الإنساني، حيث كان الإنسان مجرّد وسيلة مثله مثل أي فأس، أو عربة لحمل الحجر أو لدقه وكسره، ولم تكن للروح موقعًا ومكانة لدى الحكام والسلاطين، فالموت كماهية كان حضوره يماثل غيابه، لأن الحكام كانت نظرتهم لمحكوميهم نظرة حيوانية، فلا مكانة للشفقة أو الرّحمة لأن حسبهم أن الحيوان لا يشعر ولا يتألم بل له فقط أن يمتثل، مثله مثل الحمار الذي يحمل البشر والأشياء وليس له أن يتذمر أو يرفض ، ولهذا نجد أن البعد الميتافيزيقي للمسرحية جعلت من هذا الحمار الذي اشترك في صفاته مع الإنسان في عصر من العصور، نجده الآن وعند (السيّد حافظ) صديق وخير صديق للبشري السيّد، فسيّده (عبد المطيع) جعل له مكانة فاقت مكانة زوجته (نفيسة).

قبل أن نلج إلى أيديولوجية الوعي في مسرحية (السيّد حافظ)، لابدّ لنا أن نرصد ماهية هذا المصطلح كمفهوم حتى نتمكن بعد ذلك من بيانه في هذا العمل الفني ، والذي سنكتشف مدى استقصاءه لدى مبدعه، وبهذا فالايديولوجية هي مجموعة من الأفكار والصور من أنماط السلوك التي يشترك فيها أفراد يشكلون في واقعهم وحدة متميزة، في طبقة اجتماعية، أو في مجالات مشتركة ثقافية أو روحية أو فنية.

ولقد ابتدع هذا المصطلح (ديستودي تراسي) ولم يأخذ مضمونه إلاّ في أواخر القرن التاسع عشر، عندما اعتبره (ماركس) نسقًا من الأفكار الأساسية والخلقية والجمالية والدينية والتي تشكل جزءً من البناء الفوقي للمجتمع.

لم يتوقف الأمر عند هذا المفكر، بل امتد هذا المصطلح في التطور والانشقاق، وهذا (كارل مانهايم) عالم الاجتماع ذهب في بحثه عن ماهية ما ذهب إليه ماركس ، على اعتبار أن الأيديولوجيا هي انعكاس للصراع السياسي والاقتصادي والاجتماعي، والذي يتحكم بالضرورة في الفكر الطبقي أي أن هذه الأخيرة ارتبطت بالبناء التحتي للمجتمع وباتت الجزء المهم في البناء القومي، وهذا ما يؤدي بحتمية التفاعل المتبادل بين الأساس الاقتصادي و الأساس الثقافي في المجتمع الواحد، ضمن علاقة ضرورية لا ينفصل فيها الواقع عن الفكر.

أيديولوجيا الوعى والدعوة إلى التغيير

يعتبر (السيّد حافظ) من أهم الفنانين المناهضين إلى ضرورة تفجير الفكر الأيديولوجي المسيطر في المجتمع المصري، فرغم أن الزمن متغير من عصر إلى عصر ، عصر تمثله من زمن الديكتاتوريات وهو زمن قديم جدًا مقارنة بزمن القرن العشرين، إلاّ أن الأساس الفكري والايديولوجي ثابت، وهذا ما أوحى إلى أن الزمن سار مسارًا ثابتًا، فالطغيان كملمح استراتيجي لدى الحكام نفسه، والقهر وابتذال الإنسان للإنسان، طريقة سارت وتسير بطريق واحد، لذلك فالمسرحية التي بين

أيدينا يمكن أن أطلق عليها (مسرحية الأزمة) من حيث إثارتها لأزمة بشرية ثابتة (تجبر المتجبر) و(تقهقر المقهور).

كما أن المسرحية أرادت الكشف عن الواقع المصري، مفجرة لمجموع التصديات التي تهزه خاصة من الناحية السياسية والاقتصادية والتي تزداد تأزمًا في ظل الأيديولوجيا التي تبنتها سلطة المماليك الطاغية، وكيف أثرت على الإنسان المصري البسيط، والذي كان الأمان والاستقرار مبتغاه فطرح موضوع التحكم المباشر في أكثر الأشياء خصوصية لدى الإنسان لباسه وأكله، أفراحه وأحزانه و المتمحص لهذا النوع من الفن على العموم وفي الفن المسرحي الحافظي، يتأكد من مدى قابليته على نقل الصراع القائم بين فئات وطبقات المجتمع و أفضلية فئة على أخرى من منظور الأفراد حسب الأيديولوجيات التي يؤمن بها، ففي حين تحاول السلطة القضاء على الفكر الغير راضخ للأوامر، يأتي ما فعله (عبد المطيع) كصورة لتحدي أوامر السلطان والمقابل السجن، والتعذيب والقهر.

وهنا يأتي السؤال النقدي، ليثبت هذا الوعي الأيديولوجي.

هل استطاع النص أن يترجم هذا الصراع الاجتماعي؟

هنا نقع أمام وضعية سيسيولغوية، أي أننا نتمحص في المجتمع اللغوي للنص المسرحي، كي نفجر منابت الصراع من داخله.

الوضعية السسيولغوية لنص السيّد حافظ:

لعلنا من خلال هذا العنوان الجزئي، لابد لنا من العودة الى أهم المفاهيم النقدية التي طرحها "بيرزيما" فيما يخص سو بيولوجيا النص الأدبي

من أجل احداث مقارنة اجتماعية للنص المسرحي.

فلانشاء علاقة بين النص المسرحي وسياقه الاجتماعي يجب تقديم الكون الاجتماعي كمجموعة لغات جماعية, تتمظهر في أشكال مختلفة داخل البناء المسرحي لذلك نجده يقول "ما دامت المصالح الاجتماعية تظهر على مستوى لساني (معجمي وخطابي)، يجب تقديم النص الأدبي الذي نريد إدماجه في سياقه الاجتماعي أولاً في الإطار التاريخي للوضعية السوسيو لسانية"(١) أي أنه لمقارنة النص المسرحي سوسيولوجيا ينبغي ربطه بالمرحلة التاريخية التي يظهر فيها، وما عرفته هذه المرحلة من تغير، لأن كل جماعة اجتماعية يكون لها معجمها إذ أن لغة هذه الجماعة لا تتميز فقط على المستوى المعجمي ولكن على مستوى البنيات الكبرى كذلك، كما أن قناة التبادل بينها فيها ما هو أدبي و ما هو اجتماعي تجسده اللغة، وأساس اللغة اتفاقات جماعية وهذا ما يوضحه (زيما) عندما يقول "أنّه داخل إطار سوسيولوجيا النص تظهر اللغة واللسان كمنسق تاريخي، بالعلاقة مع النزعات بين المجموعات الاجتماعية، ومن ثم اللغات الجماعية"(٢) مما يدل على أن الطبقة الواحدة نجد فيها تعدد اللغات وهذا التطور اللغوي مشروط بالبنيات الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية.

اذا رجعنا إلى مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" فإننا نجد أن الكاتب

---

(1) Ambivalence Romanesque, éd Sycomore, Paris, 1980, P48, ip, Zima.

(٢) قصي الحسين: النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، دار مكتبة الهلال بيروت، د. ط. ٢٠٠٨، ص٢٦١.

اختار حقبة زمنية محدّدة رجع بنا من خلالها إلى الماضي السحيق، ماض ارتبط بالرجعية والدكتاتورية، ماض كان فيه الإنسان مفقود القيمة والهوية والأنفة، ماض كان ارتباط وجود الإنسان فيه مرهون بالإهانة والسطوة والمحور والاجتثاث، انه عصر الدكتاتوريات، وهي مرحلة حكم فيها الديكتاتور (قنصوة الغوري) مصر، وقد اتخذها الكاتب فترة ليحاكي ما حدث في وطنه في فترة السبعينات من القرن الحالي.

ولعلنا اذا عدنا إلى كتب التاريخ المتباينة فإننا نستطيع أن نستلهم مدى أهمية هذه الحقبة تاريخيًا، من حيث أن حكم السلطان الغوري استمر حوالي ستة عشر عامًا ١٥٠١- ١٥١٦ وهو حكم جاء في زمن نهاية دولة المماليك الثانية، حيث كثر الفساد والفتن وكذا الثورات الداخلية، وازدادت الفجوات بين الطبقات، فأصبحت طبقة السلاطين والحكام تعيش الرفاهية الكبرى والطبقة الثانية (الشعب) تعيش الفقر والاجحاف واللاوجود للإنسانية حتى أن الإنسان من كثرة استغباءه واقصائه، أصبح يتسم بالغباوة وعدم القدرة على التمييز بين الخير والشر وبين ما ينفع وما يضر، وجسد هذا الإنسان عند (السيّد حافظ) في شخص (عبد المطيع) الرجل البسيط إلى درجة الغباوة، والمسالم إلى درجة الاستسلام، والفقير إلى درجة الانعدام، وهنا أوجد الكاتب مقابلاً له وهو السلطان (الغوري)، والذي بمجرّد شعوره بأمر يزعجه، أزعج كل دابة على وجه مملكته، فلا حق لهم في ممارستهم لحياتهم ما لم يستطع هو أن يهنأ أو أن يشعر بطمأنينة وسلام، وهنا فالثنائية الضدية عند (السيّد حافظ) ترجمة الطبقة المجسدة في النص، فالرجوع إلى

الكلمات الدالة على شخص (عبد المطيع)، نجدها تنم كلها على اللاوجود والألم والتعاسة والغبارة وعلى الطبقة الدنيا من المجتمع وكل مساء لمدة أسبوع .

"حكموا علي بخمسين جلدة كل صباح"(١)

حالة من التغيب والقهر والسخط، واجتثاث لكل حق في التذمر أو معرفة السبب من ذلك.

"العجوز: لماذا؟

عبد المطيع: لم أعلم"(٢)

أمّا السلطان فتلحقه كل مصطلحات وألفاظ الرفعة والقوة والمهابة، وهذا لتتوسع الرقعة بين الطبقة العليا والطبقة الدنيا أكثر فأكثر

رئيس الشرطة: "ترفض الاستجابة والخضوع والمثول، لأوامر السلطان "(٣)

فاذا عدنا الى الحقل الدلالي لـ (الخضوع، المثول، الاستجابة) فإنها تصب كلها في بوتقة (الذل والمهانة) للمسلطة عليه في مقابل الرفعة والقوة والسلطة للمسلط

صورة أخرى جعلها (السيد حافظ) كيان لغوي يظهر به الطبقية السيسيونصية، وتمثلت في استحضار شخصية السلطان دون أن يجعل له دور في النص الحواري، وهذه استراتيجية لغوية نصية تجعل من

---

(١) المدونة : ص٢٨.
(٢) نفسه ص نفسها.
(٣) نفسه ص نفسها.

الشخصية، شخصية مهابة يتحدث عنها، وباسمها وعن أفعالها من دون استحضارها .

" الوزير : أفكارك بلهاء، وساذجة، (يشير الى المستشار). أم أنت سيعق جسدك على شجرة وسيدهنه بالعسل ويدعك للذباب. أما أنا فسيحرقني، أو يقطع رقبتي ويعلقها على باب زويلة."(١)

إن (السيد حافظ) من خلال هذا المقطع، جعل النص معبأ بمجموعة من الثنائيات التي استخدمها ليثبت القسوة التي عرفها المجتمع في تلك المرحلة وكان من أهمها.

الغنى والذي كان يعيشه أهل القصور والملوك والسلاطين والحاشية المستفيدة من ذلك كالمستشارين مثلا.

الفقر والذي ساد كل سكان القرية، التي كان ملكها لا يفكر الا في راحته، وسعادته ونهائه، أما البقية فلا يهم حالهم، ولاتهم حريتهم فيفرحون حين يسمح بذلك ويغضبون ويحزنون حين يفسح لهم بذلك، أما غير ذلك فلا يسمح به وهنا أوقعنا النص في ثنائية (السلطة والمسلط عليهم). وجسدت في السلطان (قنصوه الغوري) والمسلط عليهم (الشعب المضطهد).

"عبد المطيع: لن أتزوج مرة أخرى حتى أغير ملابسي، ولست مملوكا في قصر السلطان، فأنا فقير والفقراء كثيرون،"(٢)

---

(١) المدونة : ص٢٢.
(٢) نفسه ص ١٨.

أما الغنى فهو للملوك.

"مهند: هذا عصر المماليك..كل مملوك صاحب قطعة أرض يملك الأرض ومن عليها."[1]

فحتى الإنسان صار مملوكا في عصر، أفقده كينونته وليس عليه الا الرضوخ والا الموت اما جوعا أو تحت سوط ملكه.

ثنائية أخرى أطرت كل الثنائية الضدية و التي عبرت عن الفكرة الرئيس بهذه المسرحية أنها ثنائية (الوعي و اللاوعي) ونقصد هنا (الوعي الطبقي الإديولوجي) وهذا المفهوم يعد من أهم المفاهيم المؤسسة للواقع .

الفكر الاجتماعي في النص:

والأصل أننا اذا تمحصنا في كلمة الوعي فإننا نجدها تعتبر أعلى درجات الفكر، " والفكر penser في مفهومه اللغوي انما مرتبط بالقدرات العملية، أما في جانبه الاصطلاحي فهو نشاط عقلي يقوم به الإنسان أثناء مواجهته لمشكلة ما، أو يريد القيام بعمل ما، أو جملة المدركات والتصورات العقلية"[2]

إذا قمنا بربط الوعي، بالأيديولوجيا في سياقها الاجتماعي، فإننا نصبها في مصب الرؤية الكونية وهذا بحسب ما وجدناه عند (السيّد حافظ) فقد أفض هذا الأخير إلى اتخاذ القالب الفني المسرحي لنصه (حكاية

---

(١) نفسه ص٠٨.

(٢) سعيد سبع: الفلسفة المصطلحات والأعلام، دار المكتبة العلمية، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩، ص٨٤.

الفلاح عبد المطيع) أرضية لبناء أفكاره المنطلقة من الماضي وصولاً إلى الحاضر فالمستقبل، ذلك أن الكاتب من خلال عمله الفني، لا يقوم أبدًا بنقل لمعطيات موجودة أمامه بصفة آلية، إنّما يقوم بإعادة إنتاجها وفق منظوره الأيديولوجي الخاص، ذلك أن الإنتاج الأدبي يؤدي وظيفة اجتماعية، ويقدم لنا تصورًا لإدراك الحياة وفهمها ومن خلاله يعبر الفنان عن موقفه العام بمثل ما فعل (السيّد حافظ) في شخصية (عبد المطيع) والتي مارس معها ثنائية الوعي واللاوعي.

(فاللاوعي) استحضره في حالة الغباوة التي ساقته إلى احتقار الآخر له، بداية بزوجته نفيسة ثم الشرطي الذي كان في استهزاء دائم به وأخيرًا المجتمع الذي بات ينظر إليه نظرة غرابة، لحالة المخالفة الدائمة لتصرفاته مقارنة بتصرفات الشعب المضطهدة.

لكن (الوعي) حضر في آخر المسرحية وهذا عن طريق موقف كان فاصلاً واصلاً، عندما عرض عليه السلطان، عرضًا مغرضًا يرفعه من طبقة المغلوب على أمرهم، والمسلط عليهم والفقراء إلى طبقة النبلاء والأغنياء.

عرض لم يحلم به أي من الرعية التي آمنت أنهم بشر يختلفون عنهم، ولا يستطيعون أن يصعدوا إلى مراتبهم.

"السلطان : (يضحك) لقد أعجبتني قصتك عندما سمعت بها قررت تعيينك يا عبد المطيع قاضي القضاة (يصفق رجال الحاشية)

عبد المطيع: لا يا سيدي... أنا لا أريد أن أكون قاضي القضاة... أنا

أريد أن أكون من العراة (يضحكون بينما هو يبكي)"[١]

فالوعي الأيديولوجي، وصل إلى ذروته عند (السيّد حافظ) في نهاية المسرحية، وانتشله من اللاوعي إلى الوعي الفائض بحالة المسخ التي وصل إليها الإنسان في هدا العهد والأصل أن هذا المقطع يؤكد ما جاء به (ألتوسير) عندما ثمن دور الأيديولوجيا في رفعة فكر الإنسان وتقويته عندما قال "أن الأيديولوجيا منتجتها على درجة كبيرة من الأهمية وعلى درجة كبيرة من الأهمية في موقع تاريخي يتميز بالصراعات الاجتماعية حيث بإمكانها أن تساهم في يقظة وعي طبقة معينة كالبروليتاريا مثلاً"[٢]

اذا عدنا إلى ثنائية أخرى جسدت البعد الفكري المراد ايصاله إلى المتلقي من خلال هذه المسرحية فهي ثباتة اللغة والفعل المسرحي أو الحركة المسرحية، فأما عن الجزء الأول من هذه الثنائية، فسنقول أن الكاتب استخدم لغة بسيطة قريبة لمتلقيه (الجمهور)، والذي يعرف الكاتب بأنه جمهور من مختلف الأعمار من طبقات ثقافية متباينة، غير أن القارئ الناقد لهذه اللغة يجد أنّها تمتلك من البساطة ما يجعلها لغة تتسم بالشاعرية والفنية، أكثر من التجريد، فهي لغة رمزية جاءت بلكنة مزاجية، لتعبر عن سخط الكاتب من واقع سياسي بات يرهق كاهله، ويجعله يبحث عن أدوات ووسائل تساعده على تنفيس لحالة

---

(١) المدونة : ص٤٢.
(٢) بيار زيما : النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٩١، ص٣٠.

الانقباض المؤلمة والصراع الذاتي والتي يعيشها المبدع.
من هذا المنطلق تصبح اللغة تمثل المفهوم الواعي للروح المبدعة، ذلك إذا تجردت من جميع المفاهيم التعصبية سائرة نحو اللغة العظيمة، والتي نعني بها تلك اللغة التي ّما تنفك تمثل الشرعية الاجتماعية ببساطة كما تمثل الشرعية الأخلاقية أي (أخلاق اللغة) والتي هي في الحقيقة روح المجتمع.
هذا وأن اللغة منحازة ، فهي تتضمن سياقا تاريخيا واجتماعيا إذا التحمت بتطور الإنسان وكانت من قوى العمل الاجتماعي الأساسي، وكان لها دورها في الممارسات الفنية الأولى للإنسان، وقد" انتهت اللغة الى ضمور شديد وعقيم، حين انفصلت العلاقة فيما بين الدور الجمالي والدور الاجتماعي، حيث وقعت في أسر الغلو الشكلي وحين برز تكريس مقولة أن الأدب ظاهرة مسيرة بقوانينها الذاتية."(١)
فالسيد حافظ، جعل من لغته ترجمة عن قالب اجتماعي نسقي، جاء محملا بأعباء سياسية وفكرية وحتى اقتصادية، ألبسها رداء شخصية (عبد المطيع)
وهنا يمكن ان تعرف اللغة على أنها " الجذب المتواصل للعالم، عندما يصبح هذا العالم مملكة، ولكنها أيضًا دفع متواصل للعالم عندما يبدو هذا العالم جمهورية"(٢)

---

(١) مجلد المحاضرات: المجلد السابع، النادي الأدبي الثقافي بحد ١٩٨٨ ط ١. ص١١٢.
(٢) ملحق الشعب الأسبوعي، جوان ١٩٧٥، العدد ١٧.

ذلك أن اللغة المسرحية عند (السيد حافظ) ليست لغة عادية، بل هي لغة تجريبية، تتداخل فيها الجوانب الوظيفية والجوانب الدرامية بالعناصر الشعرية، وهي اذن تنحو منحا تواصليا، ذلك أن مفهوم التواصل في لغة المسرح تختلف عن مفهومه في الكلام العادي من خلال عالمه ذو الطبيعة الخاصة المتوهج بالإيحاء وبوعي متميز لمعطيات ذات دلالة لينفرد بسماته البنائية، شعاره البساطة والتكثيف وكذا التركيز، وبهذا يمكن القول أنه « قد تتخلص مشاعر الإنسان من الكلمات ومن همومه الحقيقية لكنه يصنع في النهاية احتكاكا عميقا ومباشرا مع كل الناس الذين يرتبطون بأدبه ارتباطا وثيقا ، لأنه لهجة صارخة تعبر عن مدى الدلالة التي تحملها نفسه الكبيرة فيحسب بالحياة أكثر منهم وتنمو لديهم من خلال الغموض الذي يلف أسرارهم وهكذا يخفي قسوته...... ويبرز تمرده على كل شيء يحيطه به...... ويتحول احتكاكه بالناس، الى الكلمات ينسقها في المؤلفات بلا خجل وكأنه صار قطعة منها."[١]

فوقع لغة (السيد حافظ) في صميم الوقع الحديثي للمسرحية، فاذا أردنا أن نصنف مسرحية (الحكاية الفلاح عبد المطيع) فنيا فإننا سنجدها تتموقع في صنف مسرح الموقف والتجريب، من حيث خوضها لغمار اللعب باستراتيجيات الفن السردي ، والذي يعد خاصية رئيسية للقصة والرواية، وقد التي استعان بها (السيد حافظ) كتقنية أجنسية قطع بها

(١) مجلة أمال، ع ٣٠، ص ١٠٣.

خصوصية المسرح وكذا استناده على الشخصية الرئيس والمتمثلة في شخصية (عبد المطيع) هذه كذلك تعد بعدا سرديا مهما في بناء الحبك القصصي أو الروائي.

موقع الشخصية في المسرحية:

لقد ارتبط الحديث عن الشخصية كاستحضار مروري مرتبط بفعل السرد القصصي والروائي على حد سواء ، وهنا نجد ان (السيد حافظ) استحضر هذه التقنية السردية وجعلها محورا مهما في مسرحيته ، "فهي بمثابة المحور الذي ترتبط به الوقائع، وأحيانا يولي الكاتب اهتماما أكبر للحوادث التي تطغى على صورة الشخصية، او هو ما يعادل بين الشخصية والحادثة من حيث الأهمية"(١)

و أما الحديث عن الحدث المهم في المسرحية فسنجده حادثة (مرض السلطان الغوري) والتي جعل منها (السيد حافظ) مسببا لكل المجريات الحديثة الحائمة حولها، ولعلنا لو تمعنا في البعد الدرامي للمسرحية، فإننا سنكتشف أن البطل هو (عبد المطيع) والحدث الأصلي المتحكم في أحداث الوقائع مرتبط بشخصية (السلطان) وهنا يأتي دور الكاتب الذي حور نصه بما يخدم المادة السياسية والاجتماعية التي أراد أن يبينها في عمله. فجعل محاور الأحداث الدرامية تحاكي كل ما وقع لعبد المطيع، سواء ارتبط الأمر بتصرفاته. المنجرة عن غباوته، أو

---

(١) أنطو انيوس بطرس، الأدب، تعريفه ـ أنواعه ـ مذاهبه المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، ط١ ٢٠١٣ ، ص ١٥٣.

بتصرفات الشخصيات المرتبطة به بصفة مباشرة كتصرفات زوجته (نفيسة) وعشيقته (فاطمة) وابنته (بثينة) وكذا زوج ابنته (مهند)، إضافة إلى على هذه الشخصيات نجد شخصيات رجال الشرطة التي تتعقب تصرفات البطل لكل ما ينافي أوامر السلطان . ان السيد حافظ جعل الشخصية الرئيسية (الجوهرية) أو كما يطلق عليها البعض بالشخصية المحورية، هي الشخصية المتمسكة بكل خيوط المسرحية، فكل حدث مرتبط بها إمّا يصدر منها أو يعود عليها.

وبالتالي يمكن القول أن هذه الشخصية تعتبر الشخصية النشطة الفاعلة ذات الأثر الأكبر في صنع الأحداث، أمّا شخصية السلطان فرغم أنّها حاملة لبؤرة الحدث الأساسي، إلاّ أنّ حضورها في الفعل الفني كان مستبعدًا ولم يكن إلاّ عبر إيماءات، تميء بذلك بحضورها وتحريكها الدائم للشخصية المحور، وبالتالي فالسيّد حافظ جعل مسرحيته شبيهة بدمية الخيوط، والتي لا تستطيع أن تتحرك إلاّ إذا حرك الخشب المرتبط بخيوطها، وهذه الخشبة في مسرحية السيد حافظ هي (شخصية السلطان) وأوامرها.

إذا رجعنا إلى شخصية (عبد المطيع) فيمكن القول أنها شخصية نامية متطورة، تتفاعل ومجريات الأحداث التي تصنع على قالبها ويمكن القول أن مثل هذه "الشخصيات النامية تكون متفاعلة مع الأحداث سواء أكان تغييراً ايجابيًا أو سلبيًا ومثل هذا النوع حي ومؤثر في

القارئ"[1]

وهذا النوع من الشخصية تتنامى مع الأحداث وتتطور بتطورها، وهي تتفاعل مع هذه الأحداث خفية أو غير خفية، فإنها تنتهي بالغلبة أو الإخفاق مع تأثير هذا التفاعل على تركيب الشخصية الداخلي في مختلف الأحوال"[2]

وهنا نجد أن الكاتب اهتم برسم لأبعاد الشخصية الرئيسة في أبعادها الثلاث، فأمّا عن البعد المادي الجسمي، فقد اهتم (السيد حافظ) بهذا النوع من البعد برسم الشخصية من حيث تصرفاتها ومهنتها والهدف من ذلك استحضار لوجودها الواقعي مع الاحتفاظ، بكونها دال وراق على حد تعبير (رولان بارث) وبالرغم من كونها ملامح ورسومات شكلية إلاّ أنّها ذات دلالة على مضامين سياسية واجتماعية واقتصادية، بل وعلى رؤى فكرية يعبّر من خلالها الكاتب عن رؤيته للعالم.

"فلاح فقير يعيش مع أسرته اسمه عبد المطيع"[3]

"يزرع القمح، يحصد الحب، يوزع الابتسامة"[4]

"يشتري زقزقة العصافير بأغاني الحصاد"[5]

---

(١) مصطفى محمد الفار: باقات من النثر العربي الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط١، د. ط، ٢٠١٤، ص٥٠.
(٢) سامي يوسف بوزيد: الأدب العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ٢٠١٥، ص١٦١.
(٣) المدونة ، ص ٠٥.
(٤) نفسه ص ن.
(٥) نفسه ص ن.

"يغني لأطفاله كل مساء، وينام وهو متعب بجوار عتبة الباب، لأن غرفته صغيرة لا تتسع لعشرة أفراد"

فهذا التصوير الفوتوغرافي، أراد به الكاتب أن يصور المركز الاجتماعي والاقتصادي الذي تحتله الشخصية العصب ومنذ البداية، وكذا الوسط الذي تتحرك فيه.

ثم يلجأ إلى وصف لملابس الشخصية، كدليل اجتماعي آخر على تدني المستوى المعيشي، وانتمائها إلى صنف العبيد والطبقة الاجتماعية الدنيا والتي تنتمي إليها الشخصية البؤرة.

"إنّه سروال قديم ممزق... متسخ وقميص حقير[1]

فهذا بعد تأطيري فني لحقبة عاش فيهه المجتمع الطبقية بكل معانيها، فحالة (عبد المطيع) صورة على محيطه ومجتمعه والناس الحائمين به، فهذا مهند زوج ابنته يؤكد هذه اللوحة عندما قال "الجوع لا يعرف الكسل"[2]

إنّ الملاحظ في مسرحية (السيّد حافظ)، تشبعها بروح الفن الواعي، والذي يريد أن ينير عقل المتلقي بل أن يمتعه، وأن يطهر النفوس قبل أن يضحكها.

من قضايا المسرح الحافظى :

لعلنا كفنانين أو كناقدين أو حتى كقارئين عادين نطمح وبشدّة إلى

---

(١) المدونة ص١٩.
(٢) نفسه ص ٣٥.

وجود مسرح ملتزم، مسرح يحافظ على مقومات الفن ولا يسقط في الدعائية، بل والأكثر من هذا بأن يقترب من الجمهور ويقرب الجمهور إليه، غايته من ذلك الوصول إلى التواصل الاجتماعي المنشود.

وهنا نقع في التساؤل العصب، هل يمكن أن يكون المسرح تعليميًا قبل كل شيء وأن يكون هدفه الأوحد تغيير العالم؟

فبالعود إلى مبدعنا (السيّد حافظ) المؤلف و المخرج المصري الجنسية العربي الإنتماء فإننا سنجد أن هذه الكتلة الفنية تنتمي إلى جيل النكسة، وهو جيل مليء بالحزن والعنف والغضب والشعور بالتغيير، يصحب كل هذا الإحساس القوي والعنيف بالقلق من الغد ومن المصير المجهول، وهذا ما ترجم وبشدة في كتاباته المسرحية المتباينة والتي وجدنا من بينها مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) إذ حوّر (حافظ) السلوكيات السياسية والتي سارت عليها مصر عبر العصور المتباينة بطريقة فنّية، سقلها بلغة هزلية محمّلة بجرعات توجيهية تعليمية غير مباشرة فحالة التمرّد التي صاحبت بطل قصة (عبد المطيع) وبالرغم أنّها نابعة من سذاجة هذا الأخير، تبطن عن نية الانقلاب الفكري والثقافي والسياسي ضد الوجود الديكتاتوري في العالم في فترة كان الإنسان فيها كائن منشطر إلى بشري وحيواني، كل الحقوق دون الالتزام بالواجبات وتعني به فئة الملوك والسلاطين والحكام أمّا الإنسان الحيوان فهو الشعب الذي ليس عليه إلاّ الطاعة والامتثال.

إن مبدع هذا العمل، أراد من خلال هذه اللوحة الفنية أن يقدم لنا وصلات تعليمية لجيل الاستقلال والحرية، وذلك من خلال جملة

الرسائل الموجهة من الملقي إلى المتلقي، أولها انصبت في اللافتة العنوان "ممنوع أن تضحك،... ممنوع أن تبكي" أي الدعوة التعليمية الملحة إلى الوسطية في التصرّف فلا للخضوع التام بدون تمييز أي الانصياع لأوامر السلاطين والمماليك والحكام من دون تفكير أو وعي، ولا للتذمر والتمرّد من دون سبب حتى لا يؤدي التذمّر وكل من يحيط به، فبالرغم من الإعلان الأول الموسوم منذ الصفحات الأولى للكتاب الحامل لهذه المسرحية على أنّها "مسرحية كوميدية في فصلين"(١)

إذ أن المسرح وكما يراه (برشت) داعية المسرح التعليمي ومنظره يتكون من حوادث واقعية أو مخترعة تحصل بين النّاس، "ويكون هذا التمثيل، من أجل الامتاع وعلى أية حال، ذلك ما نعنيه حين نتحدث عن المسرح سواء أكان قديما أم حديثًا"(٢)

فالمتعة سلوك المسرح وغايته الأولى لكن مبتغاه أعمق من ذلك بكثير، وهذا بالضبط ما خط له (السيّد حافظ) في مسرحيته، إذ أن الصبغة المزاحية كانت الأكثر شيوعًا واستحضارًا، سواء من حيث لغة الخطاب أو أسلوب التعاطي مع الأحداث، لكن الغاية المرجوة أبعد بكثير، وهنا نجد الناقد المصري (محمد غلسي هلال) يؤكد ذلك حينما يستصيغ في حديثه عن الفن المسرحي وعن جمهوره فيقول "نلحظ كذلك الاتجاهات العامة لمسرحياتنا أن الملاهي أكثر رواجًا من المآسي،

---

(١) المدونة ، ص٠٣.
(٢) د. حياة جاسم محمد: من قضايا المسرح العربي المعاصر، مجلة العربي، العدد ٣٠٨، يوليو ١٩٨٤، ص١٢٦.

وذلك أن جمهورنا في حياته القسية، يقصد إلى المسرح للاسترواح لا للتعلم، ثم هو قلما يتذوق المأساة الرفيعة ولذلك كثيرًا ما تتحول المأساة إلى ميلو دراما تعتمد على اثارة المشاعر بالوسائل اليسيرة، من عرض أحداث مروعة ومن الاعتماد على الوقائع أكثر من الاعتماد على المواقف الفنّية"[١] خاصة في عصرنا الحالي، والذي كما يسميه العولمويين بعصر السرعة، عصر يحتاج إلى إيجاد أدوات سريعة الاستهلال وسريعة القبول، وفي الآن ذاته لها فعالية مباشرة، اذ أننا ونحن نقرأ عن ماهية المسرح وجدنا أن البعد التعليمي منه يعدّ أصعب بعد على الاطلاق ذلك أن دمج المتعة بالتعليم أمر يحتاج إلى مهارة وقدرة، من حيث أن جمهور المسرح، جمهور خاص، يتوجه إليه في أفق توقعه منوط بمدى قدرة اللوحات الفنية على الامتاع وجلب الضحك واللهو والاسترخاء له، ولكي يتمكن كاتب النص المسرحي من إرضاء هذا الأفق ودمجه بمادة تعليمية صعبة عليه أن يلتزم وأن يؤمن برسالة المسرح وأن يتزود بأدواته الفنية الكافية، والأصل أن من أهم هذه الأدوات أن العمل الفني الجيد، لا يتم الفصل فيه بين المضون و الشكل، اذ لابد للمضمون الجيد أن يرد في شكل جيد وإلاّ فقد فعاليته، وهذا ما سعى إليه (السيّد حافظ) من خلال مسرحيته هذه، فقد اهتم بجملة من القيم الموجهة ، ولكنه في الآن ذاته قدمها في شكل كوميدي مناسب وجاذب لمتلقي متشوق للعيشة المباحة المؤطرة بمجموع الأنساق

---

(١) نفسه ص ن.

التاريخية والسياسية الواردة في صورة قائمة على فاعلية متجددة بين المسرح كقضية ثقافية وبناء فني وبين الجمهور والمجتمع واقعا وأفقا معرفة.

ولعل المسرح المصري الحدثي لم يسر في بدايته الانفجارية وفق خط مستقيم بين، بل كان الخط متعرجًا، ينحرف تارة بالفن فيجعله ترفيها ساذجًا، خاليًا من المعنى والمتعة الجمالية، كما يحدث الأن في بعض عروض المسرح التجاري، وطورًا يسير به باتجاه تعميق الصلة بين مشكلات الواقع المحلي وظروف الإنسان كلها، وفق بناء فني متماسك، فالاهتمام بمشكلات المجتمع في جانب والفرد في الجانب الآخر عصب هذا الفن ومبتغاه، واذا عدنا إلى التوقيع الزمني المؤدلج للنقد الاجتماعي المعالج في المسرح المصري، فإننا نجد أنه يعود إلى الخمسينيات من القرن الماضي، أين اشتغل مؤلفوا الفنون المتباينة بكل القضايا ومشكلات العصر، وكان المسرح هو الأرضية التي أنشأت الحس النقدي، فأقدم المسرح دون سواه من فنون القول والإبداع على عرض مشكلات الفقر والأمراض والأمية والسجون في المنافي والاضرابات، والمواقف اليومية لابن الشارع وهو يواجه سجانيه، ومفتري النعمة عليه، فما كان من المؤلف إلاّ يلتفت إلى بنية الإنسان العامة، وهو يمزج بين القول والفعل، في مرحلة اتسمت وعلى نطاق واسع بالمواجهات.

لهذا كله، ولغيره، أنشأت المشكلات الاجتماعية والفردية طريقة واقعية في العرض، وفي البناء الفني، فكان الفنان (السيّد حافظ) وهو من أبرز

مؤلفي المسرح في مصر، وقد عالج هذه المشكلات من خلال تبنيه لنموذج بطولي شعبي، هو الإنسان الكادح الذي أصبح مجسا حقيقيا لمواطن الخلل والعيوب، وفق سياق التناقض الفكري بين موقفين أو رؤيتين احداهما يتبناها المؤلف، أو بطله النموذجي، كجزء من موقف المثقف الثوري ضد السلطاوية والديكتاتورية في أي زمان وفي أي عصر وثانيتها يتبناها أصحاب السلطة كمواجهة ورؤية موازية للأولى، حيث تظهر أن تلك الطبقة فاقدة للأهلية، ولا تستطيع أن تسيطر على أفعالها، بل لابد من مسيطر وإلاّ لفقدت الأمة توازنها، غير أن الملاحظ من كل ذلك أن كلتا الرؤيتين تفرضان على المؤلف شكلا فنيًّا لإظهارهما معًا، وبطريقة المحاورة المتجاورة على أرضية المسرح، الواقع، المحتدمة، هي إذن مشكلات النّاس، تقدم أمامنا بصيغ الصراع الدرامي الانتقادي فيكون ممثلوها في وضع الدفاع أو الهجوم، أمّا المادة المستخلصة من الرؤيتين فهي عرض الحال، ونقدها بأسلوب فني يجمع بين المحكى المشبع بحس سياسي، والملهاة الماساوية التي تقدم بطلاً ضحية لواقع ولقوى ضاغطة كبيرة، لا يستطيع تحديها، أو القضاء عليها، وبذلك نقول أنّه قلما نجد مسرحًا ترفيهيًا فقط، أو للمتعة الخالية من الموقف بل إنّ الحياة الفنية لدى (السيّد حافظ) إنّما تطرح واقعًا سياسيًّا، تاريخيًّا نفسيًّا مجسدة لحدث وبطل وحال مجتث من واقع سياسي تاريخي لوطنه مصر عبر أزمنة متعاقبة ومتباينة.

إذ البناء الفني في مسرحية (السيّد حافظ) تنم عن واقعية انتقادية، تعتمد على بطولة فردية، وعلى النمطية في طرح المشكلة، إلاّ أن

الفردية بمعناها الضيق ليست هي المقصود بها في هذا العمل الفني، بل الفردية الحاملة لهوية اجتماعية، جامعة لكل قهر وسحق عان منه الفرد المصري عبر أحقاب وأزمان.

اذن نستطيع أن نتلمّس مدى حدثية المعطى المسرحي لهذا المبدع من حيث:

- استلهامه للتراث الأسطوري والميثولوجي العربي والإنساني.
- بحثه الدائم عن الدراما المترسبة في الثقافة العربية القديمة.
- محاكاته للتيار الواقعي الجديد في المسرح العالمي المعاصر.

الوجه المسرحي للسيّد حافظ:

من خلال مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) والتي اتخذتها كأنموذج للكشف عن مدى فعالية الفن الإبداعي لكاتبها، والذي بحسب ما تمت دراسته في هذه الشخصية. فقد وجد أنه شخصية مثقفة، متفتحة على الواقع مشغولة به وغير منغمسة فيه، هدفها مراقبة مجريات الأمور من بعيد ومن قريب والوصول في النهاية إلى قرارات قد تتخذ شكل مواقف أو تتخذ شكل أبحاث أو كتب، ومعنى هذا أن المبدع بصفة عامة والمبدع المسرحي بصفة خاصة وبحسب ما يتم الكشف عنه لا ينبغي له أن يقبع داخل جدران فنه، وإنّما عليه أن يشارك أحداث الواقع المعيش في حياة بلده.

ما من شك ونحن نفجّر و ننبش في نص (السيّد حافظ) المسرحي اكتشفنا أن هذا الإنسان الفنان يحمل بداخله إنسانان مختلفان، إنسان أسميه المهرج، وإنسان أسميه المثقف المتزن وفي

المسرحية أجد أن هذان الإنسانان يتصارعان فيما بينهما.
ولعلنا عندما نقول كلمة المهرج فلا بد أن نتناولها بمعناها العلمي، من حيث أن المسرح ليس ثقافة ولا كتابا ولا مؤلفا وإنّما هو لعبة مسرحية يشترك فيها جمع من النّاس: المؤلف جزء منها والطاقة التمثيلية جزء آخر ، فهو ان يتكون من كل من يعايش وما يجري على خشبة المسرح، ابتداء من المخرج مصمم المناظر إلى الممثل مجسدها، والطرف الثالث هو الجمهور، وعليه فالمسرح من هذا المنطلق إنّما هو لعبة و فرحة وفكر وثقافة ، و إذا كان لدى المؤلف والطاقم التمثيلي القدرة والشفافية والعمق والنظرة النفاذة فإن هذه الفرحة تتطور إلى شيء باق نسميه الأدب المسرحي، البداية اذن هي الفرحة، والنهاية هي القيمة الأدبية التي قد تطبع في كتاب وقد تدرس، والعكس غير ذلك.
ومن هنا فلا وجود لما يسميه بعض النقاد بقداسة النص المسرحي، لأن المسرح في بدايته كان ملكا للمؤلف الذي كان يؤمن بأن النص الذي كتبه أمر مقدس، لا يجوز التغيير فيه، أو المساس بطقوسه أضف إلى أنّ لديه اعتقاد التام أن ما يكتب ويخلق انما لغاية التمثيل أما ما يخص السماح بطبع مسرحياته فهو لضرورة التأمين من ضياعها.
إذا رجعنا إلى جانب آخر وجدناه وبشدة في كتابات (السيّد حافظ) ، إنّه (التراث، التاريخ،) الجذور الأولى للثقافة والفكر المصري القديم، والذي حينما أن تقرأ تجده ينتمي الى عصر بعيد جدًا عن عصرنا، عصر (المماليك) والسلاطين لكن الغريب في الأمر أنك وأنت تقرأه يشعرك وكأنما هو العصر الذي تعيش فيه اليوم، حيث الدعوة إلى

الديموقراطية وحيث الشعب يدعو الى التغيير والخروج عن اطار السيّد والحا كم، ولكن المبطن عند هذا الفنان هو أنّ السياسة واحدة في بلده بالرغم من تعاقب الأزمان وتغير الذهنيات . فبالرغم من قدرة الكاتب على إظهار اعتزازه بجذوره التراثية القديمة ومدى تشربه بتاريخ و جغرافية بلده السياسية والاقتصادية وكذا الفكرية والثقافية، إلاّ أن كل ذلك لم ينف صقله لرؤية ممتلئة بسخطه الدائم على مظاهر الجمود والتخلف التي لمسها عبر أجيال متعاقبة عجزت عن تفجير طاقات التجدد الهائلة الكامنة فيه، أي في بلده، ومن ثم فإن المسرحي (السيّد حافظ) لا يفتأ عن تعرية هذه المظاهر، حيث يقوم بتسليط الضوء عليها، وعن لهيب غضبه الغيور.

وفي ذلك كثيرًا ما يشعرك المبدع أن مظاهر التخلف من التراكم والكثافة، بحيث تعجز نيران غضبه عن النفاذ منها إلى أصالة الجوهر ونقائه، فيرتد كسيف محبط يرثي نبالة الجوهر ونقائه، المطمور دون أن يدفعه إحساسه الثقيل بالإحباط إلى السقوط في هوة التنكر لهذا التراث.

وداخل هذا الاطار العام لرؤية المسرحي، في عمله لــ(حكاية الفلاح عبد المطيع)، تنقشع ثنائية الصراع بين الحلم والواقع، ليشكل طرفا الصراع في صور وأشكال فنية كثيرة، ويتجسدان في رموز وأقنعة عديدة فــ(عبد المطيع) يعد عند (السيّد حافظ) أكبر قناع لجمهور الشعب الحاضر المغيب ، فسذاجته المحملة بجملة من الشعارات، تنم عن مدى السياسات المجتثة لحضور الفكر والعقل البشري للذات الشعبية

واحتكارها على طبقة معينة طبقة الحكام، ثم رمزية، الموت التي عددت في الرواية وكرّرت مرارًا وتكرارًا.

تكشف مدى السوداوية التي طغت على العمل ككل، لتحمل معها فنية صارخة، فما هو متعارف عليه في الحياة العادية أن الموت يحمل كل ما يدل على الحزن، البكاء، الألم، التعاسة، القهر، ولكن (السيّد حافظ) جعل منه لوحة تدعوا إلى رغبة كبيرة للضحك والاندهاش والمتعة وذلك نعندما صاحبها بسذاجة وغباوة ولا منطق فكر وعقل بطل مسرحيته، وبهذا فأداته الفنية استطاعت وبحنكته الفنية أن ترقص الجمهور على نغمات حزينة، وأن تجعل البكاء طاقة للضحك والمتعة.

وبالتالي فالثنائية البارزة في هذه اللوحة المسرحية هي ثنائية (الضحك / البكاء) الذي أعلن عنها منذ بداية العمل (ممنوع أن تضحك... ممنوع أن تبكي) كما أننا إذا بحثنا في المعجم المسرحي في المسرحية لوجدناه يعتمد بشكل بارز على مجموعة من الثنائيات اللغوية المتعددة والتي في أغلبها تقوم على علاقة التضاد، الأمر الذي يلائم تكنيك المفارقة التصورية المسرحية من ناحية ويلائم من ناحية أخرى الطبيعة الثنائية للرؤية المسرحية في هذه اللوحة الفنية.

وإذا كانت أكثر هذه الثنائيات بروزًا في هذه المسرحية ثنائية (الضحك/والبكاء) فقد جرت عنها ا ثنائية أخرى تمثلت في ثنائية (الموت/الحياة) حيث لا تكاد تخلو المسرحية من مجموعة من المفردات المحورية وكذا المشاهد المتباينة ، والتي تصب في مجملها في بوتقة هاتان الثنائيتان فالموت في هذه المسرحية جاء بمظاهر متباينة وكذلك

الحياة.

أولها : موت الحياة الزوجية الطبيعية بين الزوجين، فعبد المطيع البطل لا يرى في نفسيته غير المرأة التي تلد وتربي، والمرأة التي ليس له أي مهرب من وجودها معه لأن الفقر والقهر والأولاد ربطوا وجوده معها، لكن الحياة عنده وجدها عند عشيقته التي حرم منها، فحرم من طعم الحياة.

ثانيها: موت الروح بسبب الغيرة، فنفيسة تشعر بغيرة لا تقاوم من جارتها وعشيقة زوجها، وكذا غضبها الشديد من زوجها والدي وصل إلى درجة الغيظ والشعور بالكره، نظير استخفافه بها وعدم احترامه لوجودها.

"سأمزقه اربًا إربًا وألقي بجسده على الطريق، لا، سأجعل الأولاد يمزقونه"(١)

ثالثها: موت الفكر والعقل أو ما يسمى السذاجة وقلة الحيلة العقلية، وهذا ما وجد عند (عبد المطيع) من غباوة واستخفاف لطريقة التفكير، وظهر ذلك في مواقفه المتباينة طوال المسرحية، بدأ بعدم قدرته على استيعاب انتشار اللون الأسود في المدينة وانتهاء بالمواقف المتعددة مع رجال الدولة في كل مرة يسجن فيها بسبب قوة غباوته.

أمّا الحياة: فجاءت في المسرحية كمقابل مباشر للموت، وكان مسببها الأول حالة الحب التي عاشته بثينة ومهند، فبثينة ابنة (عبد المطيع)

---

(١) المدونة : ص١١.

قاومت رفض أمها لحبيبها وقاوما قصر حالهما، ليتمكنا من العيش مع بعضهما وبعد زواجهما رغم كل العراقيل التي صادفت حبهما، كما أن الحب في هذه المسرحية لم تظهر بين البشر فقط ، بل ظهر بين الإنسان والحيوان وأحسن اللوحات التي جاءت في المسرحية كانت تظهر مدى ارتباط (عبد المطيع) بحماره والذي ألسنه وبات يشعر به ويشعر أن الآخر يبادله الشعور إلى حد الاستيعاب، فالحياة عند عبد المطيع، لا يشعر بطعمها إلاّ بمصاحبته ل(حماره)، الذي كان في كل مرة يشكو له همّه، ويعتذر منه لسوء معاملة زوجته له.

اذا عدنا إلى الموت، فهو الحالة الأبرز في المسرحية، فسنجد أن من أهم مسبباتها (الحزن)

والذي بث في المدينة نظير مرض السرطان، فلا زواج ولا أفراح ولا طبول ولا ختان، وهذه كلها مظاهر حالة الموت، وهي التي طغت على المسرحية إلى أن شفيت عين السلطان فجاء الإعلان الثاني المقابل، إعلان بحالة الحياة، (نزع السواد، ارتفاع صوت المزامير والطبول) ولكن هذه الحياة أو حالة الحياة تكون رغمًا عن الشعب وليست بإرادته، فحتى وهو في حالة غضب أو حزن لابد أن يظهر عكس ذلك، لأنها أوامر السلطان وهذا ما يسمى باغتصاب الحريات أو (موت الحريات).

إذن فالموت هنا بمعناه الميتافيزيقي لا يعني به أبدًا النهاية الجسدية، إنّما مقصديته تدور في فلك النهاية الروحية والعاطفية وكذا كل ما يدور في دائرة المحور الاجتثاثي لكرامة الإنسان وهويته وحتى إنسانيته

،ومن هذا المنطلق الازدواجي والتناقضي بين الموت والحياة والتي لعب (السيّد حافظ) على وترهما تجلى البعد الحقيقي لمعنى الابداع، من حيث قدرة المبدع على تقديم آفاقه ونظرته عن رؤيته للعالم، وذلك حين تجلى حضوره الذاتي في ثنايا عمله المسرحي، وقدرته على بسط ظله عليها، وتم ذلك عن طريق قدرته على وعيه بالغير وبأناه على حد سواء.

لعلنا لو أردنا التعمق أكثر في ماهية الابداع عند (السيّد حافظ)، فإننا سنستشف على قدرته الفنية في المراوغة بين حلقتي (الثنائية) الموازية للثنائيات السابقة ، آلا وهي ثنائية (الماضي/الحاضر)، فالماضي عند حافظ هو الضمير والانا الواعية، في حين أن الحاضر هو الاماء والرمز والايحاء، و بهذا المعنى فالإبداع عنده هو المزج الفكري والثقافي بينهما، أي أن اللوحات الإبداعية عنده هي مشاهد مسرحية شفافة تكشف العالم الذي لتوهمك أنها تعكسه، أو تحاكيه، أو تعبر عنه، ونقوم نحن كقراء أو كمتفرجين بالتركيز على الحوار المسرحي مع الكون أو الكائنات، وكذا نظرته إلى الإنسان أو الطبيعة أو حتى ما وراء الطبيعة، دون أن نقوم بالتركيز نعلى المسرحية التي تخصص هذه الرؤية، أو تجسد تلك النظرة أو حتى حضوره الذاتي الذي لا تكف فيه المسرحية عن الحوار معها ، أو عن الحركة المزدوجة التي تنعكس بها على نفسها، فتغدو الرائي والمرئي.

وهنا فالوعي الإبداعي الذي يجتلي حضوره الذاتي في ثنايا المسرحية، يقوم ببسط ظله عليها في حالات لافتة، من حيث هو وعي بالغير ووعي

بالأنا على السواء.
ونضير كل هدا تأتي الاستراتيجية الإبداعية الخاصة بالفنان حافظ، والقائمة على الدمج التصوري بين الماضي والحاضر، فأنت تقرأ الماضي المأساوي التسلطي الحافظي، تشعر وكأنه يحدث حاضرك التسلطي بوجه آخر، ومنطق آخر ،وبعد آخر ،ولكن بنفس القهر ونفس طريقة الاغتصاب والاجتثاث للآنا وللروح وحتى للجسد في أحيان عدّة، وبهذا عرجنا إلى ثنائية أخرى طرقها المبدع في عمله الفني وهي ثنائية (الجسد/الفكر) فإذا نظرنا إلى (الجسد) كبنية فإننا سنقرأ ما قدمه له علماء (الألسنة) الانتربولوجيا والذي قدموا لنا دراسات عميقة عن هذا الجسد، ومن أبرزها ما قام به (دافيد لوبروتون) في كتابه (انتروبولوجيا الجسد والحداثة) من تشريح فكري وسياسي وفني وحتى اقتصادي، وفي هذا يرى أن (الجسد موجود في قلب العمل الفردي والاجتماعي وهو ليس مجرد بنية مادية، بل هو قلب الرمزية الاجتماعية"[١] وعلى حدّ تعبيره فإن الجسد أصبح نوعا من (الأنا الأخرى)، أي أصبح مجرد مكان أو صفة مكانية تتركز فيه الرفاهية والشهوة والمخاطرة.
إذن نستطيع القول أن الجسد في هذه المسرحية بات واقعا اجتماعيا، ومن ثم فهو واقعة دالة، فهو يدل باعتباره موضوعًا، ويدل باعتباره

(١) دافيد لوبروتون: انتربولوجيا الجسد والحداثة، محمد عرب ماصيلا، عرض، د. محمود أمين العالم، مجلة العربي، ١٩٩٥، ع ٤٤٠، ص١٩٥.

حجما إنسانيا، ويدل باعتباره شكلاً، إنه علامة، وككل العلامات لا يدرك إلاّ من خلال استعمالاته"(١) التي يوظفها حافظ بحسب متطلبات مواقفه المتباينة، فأما عن الجسد الذكوري، فقد سبق الحديث عنه إنه استخدام مجسد في جسد (عبد المطيع) وحركاته وايماءاته وحتى في طريقته السياسية، في حين أن الجسد الأنثوي أوجده بادئًا في جسد (نفيسة)، وجسد (فاطمة) العشيقة وهنا فإن هذا الشق من الجسد يظهر بوصفه معرضًا بلاغيا تمارس فيه الثقافة ممارستها الإبداعية اللغوية تستخدم من أجل هذه الغاية إلى درجة يبلغ معها التوظيف البلاغي للجسد المؤنث حد الغيرة والاستنكار على أي توظيف بلاغي للجسد إذ لم يكن للأنثى"(٢)

لم يحدث فقط أن استخدمت الثقافة آلة جسدية مثل استخدامها الجسد المؤنث بهذا الجسد كان ومازال، مادة للنشاط، الثقافي في بعده الخيالي وفي بعده اللغوي"(٣)

بحسب هذه النظرة الأنتربولوجية فان الجسد يبقى حبيس الزمن، أي جسد (عبد المطيع) في مسرحية (السيد حافظ) لم يأخذ منه إلاّ البعد الزمكاني بينما الفكر والبعد السياسي والثقافي، فيمتد إلى عصور بعيدة

---

(١) سعيد بن كراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار حوار، ط٣، ٢٠١٢، ص١٩٨.

(٢) عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم مقاربة حول المرأة والجسد واللغة المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٨، ص٧٠.

(٣) صبرينة الطيب: آليات السرد في الرواية النسائية الجزائرية.ص٢٧

عن هذا الجسد، واذا رجعنا في هذا المقام إلى المفكر (الفيلسوف ديكارت) و الذي خاض غمار البحث عن الكينونة والماهية البشرية، فإن الفكر عنده مستقل ومنحصر، أما الجسد فهو حالة ممتدة فـ(الحيوانات) مثلا عنده مجرد آلات بلا روح.

صورة التمرّد في مسرحية السيّد حافظ:

لكل خاصية أو صفة في الإنسان وجهان وجه مستحسن يوصل الإنسان إلى برّ الأمان ووجه يوقعه في عواقب الأمور، فيخسر دنياه وآخرته، فأما عن التمرّد فهي الصفة الطاغية في هذه المسرحية، وهي كما ندركها ك وكمفهوم يقصد بها مجموع الأفعال والأقوال التي يقوم بها الإنسان كمقابل لكل ما هو مقبول أو مسموح، اذ تحمل كل أفعال التذمّر، والتعصب وبهذا يصبح الإنسان المتمرد في حالة صراع دائم مع الآخر. ومن هنا يمكننا القول أن التمرد هو الانتفاض وعدم الرضوخ للواقع بل وحتى تجنبه والتهرب من حقيقته، وقد ذكر القرآن هذه الصفة في (سورة التوبة) وذلك في قوله "ومن أهل المدينة مردوا على النفاق لا تعلمهم نحن نعلمهم سنعذبهم مرتين ثم يردون إلى عذاب عظيم" الآية(١٠١).

إذا نظرنا إلى المسرحية، نظرة المتمحص فسنجد أن (عبد المطيع)، أول متمرد على سلطان الطغيان والمغتصبين، فحتى ولو اختار (السيّد حافظ) أن يكون تمرّده في صورة مازحة، إلاّ أن لوحته الفنيّة جاءت عبارة عن محمولات لمشاهد تظهر مدى تمرّد هذا البطل

على الواقع المعيش، وعلى كل ما يدور حوله فقد تمرّد على زواج لم يشعر به ولم يرغبه، وبقي في علاقة عشق مع محبوبته، على مرأى من زوجته، كما تمرّد على السلطان وعلى أعوانه، وذلك عن طريق الأفعال المتناقضة التي يقوم بها والتي في معظمها تأتي ضد تيار المجتمع الذي يعيش فيه، فيرتدي الأبيض حين يأمر بالأسود، ويرتدي الأسود حين يؤمر بالأبيض وهذا رغم تبرير (السيّد حافظ) لهذا بالغباوة والسذاجة، إلاّ أنّها تأتي محمّلة بسلوكات الرفض والتعصب لكل اجحاف في حقه وحق من حوله، وهنا فمبدعنا استساغ هذا المفهوم متماشيًا مع تعريف (أسماء إبراهيم) حينما قالت "أنّه شعور بالرفض لكل ما يحيط بالفرد، وما يترتب على ذلك الشعور من سلوك يتصف بالعداء والكراهية وازدراء لكل ما اصطلح عليه المجتمع وألفه من عادات وتقاليد"(١) فتحدي السلطة فعل موازي للتمرّد عليها، لأن الفكر الطاغي يدور في فلك السلطان يأمر والعبد ينفذ وإلاّ فهذا يعدّ أكبر تمرّد وعصيان.

"الحارس: ألم تدر ماذا جرى، تتحدى السلطات وترتدي ملابس بيضاء"(٢)

في المقابل فإن العتاب والعذاب هو الجزاء الوحيد نظير هذا التذمر "عبد المطيع: حكموا على بخمسين جلدة كل صباح وكل مساء لمدة

---

(١) فايزة خضر محمد بشير: التمرد وعلاقته بأساليب المعملة الوالدية لدى الطلبة، جامعة الأزهر، إشراف محمد عليان، فلسطين، ٢٠١٢، ص٣٦.

(٢) المدونة ، ص٢٩.

أسبوع"[١]

إنّ هذا التمرّد لم يخص (عبد المطيع) وحده فحتى ابنته (بثينة) مثلت فيه جزء كبيرا في هذه المسرحية، فبالرغم من رفض (نفيسة) والدتها لمهند حبيب ابنتها من الزواج بها بسبب فقره، وسوء حاله. الا أن الحبيبة بثينة وقفت مجابهة هدا المنع بكل ما لديها من طاقة وقوة مستعملة في دلك كل الوسائل المتاحة.

"أم بثينة: لن أدعه يدخل بيتي ولن يأخذك هذا المعتوه الذي يدعى مهند"[٢]

فهي تتحدى ابنتها، وترفض أن يكون (مهند) زوجًا لها، ولكن بثينة تحارب بمساندة جارتها وحبيبة والدها.

"فاطمة: لابد من زواج بثينة ومهند اليوم"[٣]

إنّ مقاومة بثينة هنا جاء في صورة تمرد لكنه من الجانب الايجابي، اد تمكنت بفضل دلك من التوفيق بالزواج من حبها، والتغلب على والدتها.

"مهند : (يخرج مهرولا) باركولي

رجل : مبارك ماذا حدث

رجل ٢ : هل شفي عبد المطيع

---

(١) نفسه ص٢٨.
(٢) المدونة ص٣٢.
(٣) نفسه ص٣٣.

مهند : لا لقد تزوجت بثينة"[١]

وهنا تبريرًا لهذا الموقف يشير (بيرسون) إلى الأفعال التي تترتب على الأبناء اتجاه آبائهم وتأثيرها عليهم وعلى المجتمع وتمرد الأبناء عليهما ومخالفة أوامرهما اد أنه يرى في هذا الصدد، أن ردة الفعل التي يظهرها الأفراد تجاه الأباء متمثلة في مخالفة الأنظمة وكسرها، وهو تعبير عن التنافس والغيرة والعداوة التي يحملها الأفراد اتجاه الآباء، أو من يمثلون السلطة وهنا تجردت بثينة من أوامر نفيسة أمها لتقوم بما تريد وتعيش حياتها كما تشاء.

لقد مثلت (بثينة) جزئية الابنة المحبة لوالدها، والمدافعة عنه، وعن أخطائه، كما جعلها حافظ تعيش دورين دور التمرّد على والدتها وعلى سلطويتها ودور الخضوع لسلطة الحاكم، وسلطة والدها.

إنّ متعة أي أديب لا تكتمل إلاّ بوجود المرأة، كشخصية لها واقعها الخاص على الأحداث، فهي رمز خالد وثابت في خيال أي مبدع، بوجهيهما المتباينين وجه شرير، ماكر، متسبب لكل ألم وحز ن في هذه الحياة ووجه سمح يمثل كل ما هو حب وفرحة وسعادة ، أمّا الوجه الثالث فهو الوجه الضحية الذي تمارس عليه الحياة أبشع وأمكر الأمور، لأن المرأة تحمل كل هذه التناقضات، فهي بالنسبة (للسيد حافظ) أكثر وقعًا وتواجدًا، والدليل على ذلك اكتسابها لحيز كبير على مستوى نصوصه وبخاصة نصنا الذي بصدد دراسته.

---

(١) نفسه ص٣٤.

إنّ المسرحي اختار أن يوجد (المرأة) بصورتين مختلفتين، الأولى صورة الضحية التي تعاني من التعسف والقهر والألم، والثانية صورة الجلاّد المتسبب في الألم والوجع والخوف، إلاّ أن سرّ سحر (السيّد حافظ) أن كلا الوجهين ظهرا في امرأتي (البطل) . ف(نفيسة) الزوجة المتسلطة، الدائمة الغضب والسخط على زوجها (عبد المطيع) المعنفة له ، الساخرة من كل تصرف يقوم به، هي نفسها الضحية التي تعاني من ألم الخيانة العاطفية التي وقعت فيها جراء احساسها وعلمها بشغف زوجها وحبه الواضح والبين لجارتها فاطمة، هذه الأخيرة التي أوجدها المبدع هي الأخرى حاملة لوجه ي الضحية والمضحي بها، فهي ضحية حب لم يكتمل لرفض والدها الزواج من حبيبها (عبد المطيع) ومن جهة أخرى تمثل دور الخائنة والتي بتصرفاتها الغير لائقة تعمل بقصد أو دونه بتدمير بيت زوجي وعائلة متكونة من زوجين وخمسة أولاد.

وبالرغم من صفة (الخائنة) التي لاحقت فاطمة إلاّ أنّها كانت بمثابة (المتنفس) الوحيد لعبد المطيع في ظل كل الأزمات الاقتصادية والنفسية وحتى الفكرية والسياسية التي كانت تحوم حوله ، والتي في مجملها تدور عكس تيار مساره الحياتي الطبيعي، إذ أن سعادة (عبد المطيع) ارتبطت بلحظات لقائه بـ(المرأة الحب) حتى وإن كان هذا اللقاء يجلب سعادة وقتية لحظية، وتعاسة تدوم يوم أو يومين نظير التذمر الذي يلحق اللقاء من الزوجة، إلاّ أن حالة (الحب) التي تخيم على العشيقين، تستدعي منهما المغامرة، ويتحملا عصبية الزوجة

نفيسة فـ(عبد المطيع) بطل هذه المسرحية، قدّمه (السيّد حافظ) في سورة الساذج الذكي، المطيع، المتذمر، الساخط الجامد، البسيط ، القوي لكن كل هذه التناقضات تنتهي عند ملامسته لأحاسيسه وشعوره، وعند اصطدامه بحالة الحب التي دون أن يعي ماهيتها، يترك نفسه لها ذلك أن الاحساس يجعل صاحبه يعيشه ولا يستطيع التعايش معه لتغييب العقل والادراك التام ففي كل حب "يبقى في المحب عقلاً يعقل به عن محبوبه، أو تعقلا فليس بحب خالص، وإنما هو حديث نفس"(١)

واذا تمعنا في حالات الحب التي عاشها بطل مسرحية (السيّد حافظ) فإننا نجده قد وقع في أنواع متباينة من الحب أوّلها:

الحب الطبيعي : وهو حب غير منزه عن الغرض، وهو بذلك عار من الإخلاص التّام للذات المحبوبة لأن فيه باقية عن الحب للظواهر المحيطة، من ذلك مثلا: حب الطفل لأمه مصدر وجوده، وحبه لأبيه راعيًّا لشؤونه وحب الرجل للمال والولد للانتفاع به في أساليب المعاش ثم لما تتخيله النفس من البقاء بالنوع وحب الأصدقاء والأقارب وغيرهم يرى فيهم كمالاً له حيث يرى نفسه بهم كبيرًا"(٢)

وقد جسّد (السيّد حافظ) هذا النوع من الحب في حب (عبد المطيع) لأبنائه الخمسة، وخاصة لابنته التي كان دائم الدفاع عنها، لتتمكن من التغلب على (زوجته أمها) وتظفر بحبيبها (مهند).

---

(١) ابن عربي محي الدين: الفتوحات المكية، د ت، دار صادر، بيروت، ٣٢٦.

(٢) ابن الخطيب: لسان الدين، روضة التعريف بالحب الشريف، تحقيق محمد الكتاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ج١، ص٣٩٤.

كما أوجد حبًّا من نوع آخر، شبيه حب الأب لابنه، وهو حب (عبد المطيع)، لحماره، الذي لم يكن يفارقه أينما ذهب، أو توجه فهو الرفيق والصديق، وهو الذي يستطيع أن يشكي له همّه، ويحكي له أسراره من دون أي تحفظ.

الحب المجنون : "فالجنون صفة مشتقة من (جنّ) استتر أو زال عقله، ومصدره الجُنة بمعنى الحفظ والوقاية، ومن معانيه ستر العقل أي وقوفه عند حدّه في ادراكه للمفاهيم الحسيّة الماديّة منها والمعنوية، والاقرار بالعجز عن استيعاب الحقائق المجردة المنزلة من عالم الغيب"(١)

وقد وقع مهند في حب ابنت (عبد المطيع) بثينة، وقد قاوما هذان الحبيبان للظفر بحبهما، كما وقع عبد المطيع في حب فاطمة التي منعت عنه، فكانت الخيانة الروحية حلا للقائهما، كما وقعت (نفيسة) في حب زوجها رغم امتناع أحاسيسه عنها، إلاّ أنّها كانت في كل مرّة تبدي موقفًا دفاعيًّا نحو حب عمرها، لتحافظ عليه وتجعله ملكًا لها لا لغيرها.

ففي موقف أظهره (عبد المطيع) تدعو (نفيسة) جارتها (فاطمة) للذهاب معها إلى قصر السلطان بعد أن شفيت عينه و دعا كل سكان مدينته للأكل عنده وجلب الأكل إلى بيوتهم.

فبالرغم من كره نفيسة لفاطمة إلاّ أنّها دعتها للذهاب معها، حتى لا تغافلها وتلتحق هي بـ(عبد المطيع) عند غيابها، اذن هذه الغيرة

---

(١) ابن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر، ط١، ص٤٠.

التي تعد أكبر باب من أبواب الحب.

أم بثينة : يا فطمة... يا فطمة.

فاطمة : لتظهر رأسها، نعم يا أم بثينة.

أم بثينة : هل سمعت الفرمان؟

فاطمة : نعم.

أم بثينة : منذ متى وأنت تذهبين معي إلى أي مكان؟

فاطمة : لا تخافي فزوجك في غيبوبة، ولن يفيق بسهولة"(١)

الاغتراب ووعى الذات عند السيّد حافظ:

إنّ من أكبر السمات المقتصرة على البشر تحليهم بصفة الوعي الذي تعني به القدرة استنباط المعارف وكذا الشعور وفهم النفس بحدّ ذاتها، وهنا يكمن موضوع الحديث، فكلما تمكنا من الاحتكاك والتعايش مع الآخر كنّا أقل إغترابًا، والعكس صحيح، ولقد وجد الناقد (ايريك فروم) أنّ الإنسان كائن اجتماعي لا يستطيع أن يعيش بمعزل، بل انه يحتاج للآخرين لإشباع حاجاته المتعددة ولتحقيق الأمن والطمأنينة، فالحاجة إلى الانتماء والإرتباط بالأخرين هي حاجات خيرية وضرورات هامة عند الإنسان، ومن هنا يعتقد (فروم) "أن الذات هي منبع الصراعات التي ينشأ نتيجة محاولة الإنسان التوافق مع ذاته والارتباط مع الأشخاص الأخرين، ويتولد هذا الصراع من محاولة الذات الانعزال عن

---

(١) المدونة ص٣٧.

الأخرين لتحقيق الفردية، إن الذات تدرك أن الانعزال لا يطاق"(١)

وهنا نجد أن (عبد المطيع) يظل المسرحية جسد لنعزاله عن الآخر من خلال مصاحبته لحماره، فهذا الحمار يصور لنا بالضبط الاغتراب النفسي التي يعيشه (عبد المطيع) فالحمار لا يفهم ولا يستوعب،و لا يجيب، بل أن البطل يحدثه بما يشاء وكما شاء وأينما شاء، ولا ينتظر منه الرّد، بل يرد على لسانه بما يناسبه، وهذا نوع من الانطواء على الذات، إذ أن الذات الطبيعية هي التي تتقابل والآخر، تتحدث وتناقش وتبدي أراء وتسمع الرّد، لكن بطل (السيّد حافظ)، في مواجهاته مع الأخرين إمّا يقابله سخط زوجته، الشرطة، السجّان أو سخرية (الشرطة، أصحاب القصر).

كل هدا أوقعه في (اغتراب اجتماعي) حيث يعيش الفرد بمعزل عن الأحداث التي تدور في فلكه، وهذا بالضبط ما حدث لعبد المطيع، واستطاع (السيد حافظ)أن ينقل لنا هذه الصورة الإغترابية لبطله بكل احترافية، فبعد خروجه من منزله، وجد أنّ صورة مجتمعه قد تبدلت، وأنّه الوحيد الباقي على حاله، هذا ما أوقعه في حيرة السؤال، والغموض واللاوعي، لما يدور في فلكه، فبدأ بأسئلة تظهر قصر فهمه ووعيه، اذ أن البطل ربط لباس الأسود فقط بالموت، في حين أن لباس الأسود في الثقافات المتباينة له أبعاد عديدة، فيرتبط تارة بالعبادات،

---

(١) فيصل عباس : الشخصية في ضوء التحليل النفسي، دار الميسرة، ط١، بيروت، ١٩٨٢، ص١٨.

وتارة بالحزن، وتارة بطقوس الحفلات ذات البروتوكولات الأرستقراطية، لكن (عبد المطيع) في كل مرّة كان يرى فيها أحد يرتدي اللون الأسود، يسأله عن قريب له قد مات، لكنه في كلّ مرة يكتشف أنّ الموت الجسدي، بعيد عن كل الشخصيات التي سألها، ولم يع أنّ الممارس عليها (موت روحي)، إذ أن الحزن، اختيار فعندما يموت لك عزيز تحزن، وعندما تمرض تحزن وعندما تخسر في أمر ما تحزن وهكذا، فمسببات الحزن كثيرة، لكن جميعها مرتبط بشعور الإنسان، وحاجته للتعبير عما أصابه بالحزن، هذا الأخير الذي يفصح عنه بمظاهر عدّة، كالبؤس الذي يسكن القلب والملامح، وكذا الفشل وعدم القدرة على ممارسة النشاطات العادية للإنسان، ارتداء ملابس سوداء أو داكنة، عدم الضحك أو المسامرة، وهكذا، ولكن كل هذا لا يأتي تصنعًا أو إلزامًا، بل هي كما سبق الذكر حاجة، هنا في هذه اللوحة الفنية، كان كلّ هذا الزاميًّا، وهو مالم يستوعبه البطل، فلباس اللون الأسود لم يكن طواعية، بل حزن الزامي، احباط نفسي واقتصادي، بأوامر عليا، وعندما لم تنفذ هذه الأوامر نظير حالة الاغتراب الاجتماعي، وليس عصياناً جاء العقاب والحساب، فــ(عبد المطيع) المغترب عن ذاته ومجتمعه، يعاقب بسبب وقوعه في هذا النوع من الاستلاب النفسي.

ولعلنا ادا أردنا أن نخوض أكثر في هذا النوع من الاغتراب والذي وقع فيه بطل مسرحية (السيّد حافظ) فإننا سنجد له مضاهر عدّة.

أولها : فقدان القوة:

إذ أنّ البطل في مسرحية (حكاية الفلاح عبد الطيع) فاقد لقوة السيطرة على مواقفه وتصرفاته، كما أنّه لا يستطيع أن يؤثر بطريقة أو بأخرى على أسرته ولا على مجتمعه وبالتالي بات لا يشعر بأهميته في هذه البوتقة الاجتماعية.

ثانيًا : اللامعنى :

فالاغتراب بحد ذاته وقوع المغترب في دائرة اللا معنى، حيث أنّ (عبد المطيع) ليس لديه وضوح في نظرته أو رؤياه، فهو دائم التردد في تصرفاته، والتي في كلّ مرّة توقعه في اللامتوقع، ونهايتها دائمًا الفشل والألم والحزن، والمأساة. نظير كل هذا وقع (عبد المطيع) في حالة من الانسلاخ عن مجتمعه، وعن نظرة ورؤية مجتمعه لطريقته في الحياة.

ثالثاً : اللامعيارية:

وهنا فـ(عبد المطيع) جسدت لديه هذه الظاهرة، إذ أصبح كفرد مفتقر للمعايير الاجتماعية المضبوطة بحسب مجتمعه، والخاضعة خضوعًا تامًا لسلطان يضع قوانينًا بحسب مراده وهواه.

إذا إنّ بطل (السيّد حافظ) وقع في هذا النوع من الاغتراب، كضرورة حتمية للهروب من واقع بات لا يستطيع استيعابه أو التأقلم معه، فالفرد المتمرّد على واقعه يجد نفسه أمام ثلاثة خيارات، فإمّا أن يخضع للواقع ويمتثل له، وإمّا أنّ ينعزل عن المجتمع، أمّا الخيار الثالث فهو أن يغير الواقع الذي يحيط به، و هذا ما لم يقبله عبد المطيع، بعدما عرض

عليه السلطان منصبًا مهمًا، يستطيع بفضله أن تكون له بصمة في مجتمعه الذي يعيش فيه كل أنواع التسلّط والمحسوبية، وبخاصة الطبقة التي جعلت الإنسان يعيش كل مأسي الطبقة الدنيا.

صورة الماضى في حاضر الكاتب:

إن كنوز الماضي تنشطر إلى كنوز مادية وكنوز معنوية (فكرية)، وهي بالتأكيد مصادر ثمينة لابدّ من الاستفادة منها، فالقيم الفنية الماضية تتمتع بقابلية التجديد والتطوير.

ونحن هنا ومن خلال هذه المسرحية، و جدنا أن استحضار الماضي فيها كان في جانبه التاريخي وشخصياته ذات الطابع التقليدي سواء من جانبها الشكلي أو المعنوي، وهذا لأن أي شكل أدبي إنّما يحمل في طياته مجموعة من المضامين الأيديولوجية والتراثية و الثقافية التي تؤطر لمجتمع ما وبيئة ما، ومن الطبيعي أن كل هذا يعدّ المادة الركيزة لريشة الفنان.

فبيئة (عبد المطيع) تعايش زمن المماليك حيث الصراع من أجل البقاء هو سرّ وجود الحياة، فالإنسان هناك حلمه محدود ومبتغاه ضيّق، لقمة عيش وانزياح من المجهول قد يقوده إلى حساب وعقاب يجهل سببه، وبالتالي يمكن أن نقول أن عبد المطيع السيّد حافظ هو صورة رابطة بين ماض سحيق وحاضر معاصر، لأن الإنسان في الزمنين لا يزال يعيش نفس المطبات النفسية والفكرية من ألم وعجز وقهر وتسط ولكن بطريقة كل عصر.

فـ (السيد حافظ) بذلك هو باليقين ذلك الراوي الماكر الذي أجاد في تعريفنا بحركات معاصريه، لكنه لا يقتصر على جانب القصصي أي سرد للأحداث، بل هو أعظم من ذلك بكثير.

وهنا فالفنان يمكن القول أنّه رسام، إذ قدم لنا لوحات في غاية الدقة وبطريقة لا نشعر من خلالها بملل اللقاء أو المواعظ... وهنا فقد لا حضنا أن الكاتب أخذ على عاتقه قضية تقليب سكونية الصورة وملئها بمجموعة من الأحاسيس والمشاعر المتناقضة لكنها في قالب واحد، من ذلك سخرية الشرطي مع البطل وحزمه وغضبه في الآن ذاته، وكره زوجته له وغيرتها وحبها الشديد وهكذا

انه الصراع والذي قامت عليه مسرحية المبدع ، لتثبت فنيتها وجماليتها، فالصراع فيها يعد المحرك الأساسي لكل تغيير يحدث في مجرى أحداثها، ذلك أن في أحشاء جميع الأحداث و المظاهر الفنية للعمل الإبداعي كانت تنم عن تناقضات باطنية، جانب منها سلبي وآخر اجابي، ماض ومستقبل، عناصر النزول وأخرى لنمو، وبهذا فالكون ما هو الى صراع بين الأحداث و الشخوص، فهو أساس الحركة الفنية لهذه اللوحات الفنية.

إن الأحداث في مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) تتصارع ولكنها لا تنفصل، بل يحتوي كل منها في الأصل عن الآخر خلال الصراع كالموت والحياة، انهما ضدان يتصارعان لكنهما متلازمان، فبدون حياة لا يوجد موت، وبدون موت لا توجد حياة، ومن هنا فان هذه الحقيقة تقودنا الى اعتقاد أن هناك رابط متبادل بين الأحداث، وهذا يعني مثلا

أن هذا الضد المسمى (أ) يؤثر في الضد الآخر المسمى (ب) والعكس صحيح.

وهكذا لا يمكن اعتبار العملية مجرد إضافة الواحد للآخر، ففيها يستطيع أن يتغير أحدهما بينما يبقى الثاني مستقر بلا تغيير، فسلوك الزوجة عكس سلوك العشيقة ولكنه سلوك تابع، متى منشقة (نفيسة) عن عبد المطيع زاد ارتباط (فاطمة) العاشقة به، والعكس صحيح، متى ما أحكمت نفيسة وثاقها على زوجها فقدت فاطمة الأمل فيه، موقف آخر في المسرحية، استخدم المبدع للونين متناقضين اللون الأسود دليل الحزن واليأس والكراهية، في حين أن اللون الأبيض دليل السلام والعفة والحب والأمان، إلاّ أن كلاهما أدو بالبطل إلى المكان المأساوية (السجن)، وهنا صب في نفس المصب في نهاية المطاف وكذلك البعدين المتصارعين في هذه المسرحية بين (الخير والشر)، فالخير هو رمز الايمان والطمأنينة والرضا بواقع المصير والوجود، فهو يقبل بالأشياء ويتفاعل بها، و يهدئ من روع النفس ويحرّرها من الرعب والحقد والثأر والشعور بالنقمة والتحدي، وما إلى ذلك مما يتنازع به المرء مع مصيره وعقله محاولا أن يرفض ذاته على الأشياء بدلا من أن يرضخ هو ذاته لما تفرضه عليه، وهنا في المسرحية مثل هذا الجانب

"العجوز: السلام عليكم

مهند : وعليكم السلام

العجوز : هل هذا منزل العم عبد المطيع

مهند : نعم... أي خدمة

العجوز : أنا طبيب

أم بثينة : ليس معنا نقود ولم ندعوك

فاطمة : معي عشرة قروش

العجوز : (يضحك) أنا لم آت من أجل عشرة قروش... أنا أتيت له

بثينة : تعرفه

العجوز : نعم

بثينة : أين؟

العجوز : في السجن

طفل١ : عيني تؤلمني

طفل٢ : وأنا معدتي

الطبيب : اذهبوا إلى القصر حتى تأكلوا اللحم

مهند : انه بالداخل... تفضل (يدخل الطبيب العجوز مع مهند

بثينة : إنه أتى متطوعًا

فاطمة : الدنيا مازالت بخير"(١)

هذا عن الخير، أمّا الشر فهو ذلك الإحساس الذي يبعث الشك ويحيل التفاؤل إلى نوع من الشعور بالتخلي والعبث والهاوية، وهو الذي ينقض حدود الأشياء ويرفض معطيات العقل والضمير ويزرع البلاء والخراب في النفس وهو كذلك الذي يغشى العالم الهادئ المطمئن بصور الارتياح والتشويه مبدلا ملامح الأشياء مفككًا أوصالها ومغيّرًا

---

(١) المدونة ص٣٨.

أحجامها وأقدارها، حتى يحيل روضة الحياة إلى بلقع عالمه عالم الفساد والانحلال.

فالشر جعل (عبد المطيع) ضائعا في عالم لم يعد يعي فيه نفسه، لم يعد يدرك كيف يجب أن يتصرف فيه، فالسلطان أصبح هو الهوية هو الأنا هو الآخر، ليس عليه أن يفكر أو يشعر أو يبدي رأيا أو حتى يتألم أو يفرح فكل شيء مرتبط برغبة مولاه.

"عبد المطيع : أي الألوان تحب أن أرتدي يا مولاي، أي الألوان تحب أن أرتدي؟ الأحمر أم الأخضر أم الأصفر،... أم الأسود، أم الأبيض يا أولاد الكلب"(١)

هنا غياب الإدراك، غياب اللياقة والقدرة على الاستيعاب، هو ل كبير يعيشه البطل جراء اللامعنى في الحياة والتي سحق فيها الإنسان وجرّد من حريته وحقوقه في العيش كيفما يشاء وأينما شاء.

ولكن (عبد المطيع) بالرغم من كل هذا المحو والاجتثاث الذي يشعر بهما إلاّ أن (السلطان) يقرر أن يعينه (قاضي القضاة)، وهنا يمكننا القول، أن الخير والشر يتقاطعان فلا يبعث أحدهما إلاّ بموت الآخر ويكاد لا يموت الأول حتى يبعث الثاني من جديد، فهما في مد وجزر يدوران في نفس البوتقة ويتحركان بشكل معاكس و لكنه مصاحب للحدث ، فهما يجسدان لحالة الامتزاج بين النور والظلمة، فالمبدع المسرحي لا يعبر عن يقين الشر ويقين الخير بل عن تصارعهما ، و هنا فهذا الفن يتولد من عراك النفس وليس مهادنتها.

---

(١) انفسه ص٤١.

وهكذا فإن نزاع المرء مع نفسه يتطور ويمتد ويتسع فيظهر وكأنّه انعكاس لنزاعه مع المجتمع، كما أن نزاعه مع مجتمعه يتطور ويمتد فيغدو رمزًا لتنازعه مع الوجود والقدر والمصير، فالتجربة المسرحية تنطلق من الواقع الفردي، لتنتهي بنا إلى الواقع الاجتماعي متقمصة بذلك آراءه ومحيطه وكل ما يدور في فلكه.

مقومات اللغة المسرحية عند السيّد حافظ:

إذا كان لكل جنس هوية تمثله وقوام يقعد له، فإن له لغة تثبت وجوده وتميزه، ولعلنا لو تحدثنا عن اللغة المسرحية فإننا سنجد أنفسنا أمام مبنيين مبنى لغوي تجريبي ملموس، وآخر إيمائي، وكلاهما يعتبران عمود الصياغة النصية المسرحية، إذ يلتزم بهما كاتب النص المسرحي من أجل عرض قصة فكرته، وانطلاق أشخاصها وتحريكهم، وبهذا نجد الراوي الذي يعتمد على سرد أخبار شخوص المسرحية ويمهد للدخول إليها.

"الراوي: سيداتي... آنساتي... سادتي، هذه الليلة... سنعود إلى الوراء إلى زمن كان الإنسان مفقود القيمة، يهان، كان الإنسان حيوان، قوي النفوذ والسلطان، هذه الليلة تقدم لكم حكاية، وحكايتنا ليست عن هاملت أو هنري أو حتشبسوت عن نابليون أو أي ملك من ملوك الأرض"(١)

من خلال المقطع البدئي للراوي، نستلهم مدى أهميته في

---

(١) المدونة ص٥٠.

العمل، فهو الجاذب الأول للقارئ أو المتفرج للعمل، ففي خطابه إثارة واستثارة للمتلقي، استخدم المبدع من خلال خطاب الراوي ألفاظا استفزازية، تجعل من الآخر يتشوق لكل ما هو آت، ويسمو إلى الاستمتاع به وفك شفراته، وبذلك يكون الراوي هنا قد فرض نفسه على أشخاص قصته منذ البداية، وأعلن أنه المحرّك الرئيس لأحداثها إذ استطاع الإمساك بزمام قوالبها وتحريكها كيفما شاء.

اذ أن (الراوي) في مسرحية (السيّد حافظ) أخذ موقع شخصية العمود، فهو الذي يصف البيئة التي تدور فيها الأحداث، كما أنّه يعرفنا بشخصيات المسرحية وخاصة الشخصية الرئيسة.

"الراوي: على هامش الطريق، فلاح فقير يعيش مع أسرته اسمه عبد المطيع"(١)

يعرفنا كذلك بباقي الشخوص المرتبطة بالشخصية الرئيس، نذكر من بينها (نفيسة) زوجة عبد المطيع.

"الراوي : زوجته نفيسة، وهي فلاحة بسيطة تنام مبكرًا وتحاول أن تستيقظ مبكرة، ولكن للأسف كانت تستيقظ متأخرة لتجهز الماء للغسيل والمطبخ"(٢)

إن الملفت للانتباه أن موقع الراوي في هذه المسرحية، لم يكن فقط موقعا واصفًا للأحداث أو للشخوص، بل جاء طاغيًا على النص

---

(١) المدونة ص٥٠.
(٢) نفسه ص١٤.

ممثلا للشخوص ومتحدثًا عنهم، راويًّا للأحداث ومعلّقًا عليها في ذات الوقت، كما أن الراوي هنا لعب دور المراقب للأحداث ناقلا لها ومعلقًا عليها في أحيان أخرى.

"الراوي: كل القاهرة نفذت الأوامر إلاّ هو"(١)

نجده يصف الأحوال الشخصية فيقول:

"الراوي نامت أحزانه الفرعونية وأحلامه العربية على وسادته"(٢)

مشاركًا في العمل كشخصية موازية.

الراوي: قال بعضهم إنّها الهجرة"(٣)

"الراوي: وكان في نظر البعض خيرًا

يعود ويصف ويحاكي الشخصية فيقول:

"الراوي: كان يكره الأهرامات لأنها قتلت جده ولا يدري أنّها رمز العبودية

فالراوي كان يكره و يعرف أن هذا العصر منحني القامة مقهور المعاني مدنس بين أصابع حوله" و هنا لا يقتصر الأمر على المشاركة كوجود موازي للشخوص، أو التعليق أو الوصف، بل أن السرّد كان العمود الفقري ، مستخدمًا في ذلك قيمة من قيم فن القص، و الذي لا يمكن أي جنس التخلي عنه.

فالقصة في مقدمة الفنون الأدبية، التي تعالج في اطارها

---

(١) نفسه ص٢١.
(٢) م ن ص ن.
(٣) المدونة ص ن.

مشكلات الإنسانية، بإيحاء متكرر مكين من عقليتنا وفلسفتنا، وبهداية قويمة مستندة من وجداننا وروحنا حتى يتبين أن العالم المتحضر في أدبنا القصصي المتطور خلقًا جديدًا يسافر فيه وجه العروبة الطلق، ويتضوع منه عبير الشرق العريق(١)

فعن طريقها يتبين فكر الفنان ورؤيته للعالم، وتقنياتها السبيل الأقوام للوصول إلى أعلى درجات التعبير، واذا كان دور الراوي في الأصل يقتصر على نقل الحكاية، فإن تقنية السرد هي الأنسب لذلك.

"الراوي: منذ ليلتين، كان القصر مضيئًا، وكانت الاجتماعات، ولنعد إلى الحكاية: لماذا تمّ القبض على الفلاح عبد المطيع المسكين، لم يعرف ما حدث في قصر السلطان أو في المدينة؟ واصل الحكاية لماذا تم القبض على الفلاح عبد المطيع؟ في القصر الكبير وقبل اعتقال الفلاح عبد المطيع بيومين كان هناك اجتماع"(٢)

إذا تمحصنا هذا المقطع، فإننا نجده عبارة عن مجموعة من التساؤلات التي تثير المتلقي، وتجذبه إلى إتمام الحكاية لمعرفة ايجاباتها، وأسبابها ومنتهاها، فالسرد هنا لم يكن التقنية الوحيدة المستخدمة عند الراوي، بل يجد أن قضية الاثارة كانت الطريقة الأنجع لجذب المتلقي، و لم يكن السرد أو الوصف التقنيتان الوحيدتان المستخدمتان من قبل الراوي.

---

(١) محمود تيمور، القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ت د ت ص١٢.

(٢) المدونة ص٢٠.

والحقيقة أن الراوي ورغم وضعيته العليمة بالظاهر والباطن والآني والتاريخي، ورغم قدرته على التحليل والوصف وتقديم مجموعة من معلومات للمتلقي، إلاّ أن هناك تفاصيل جوهرية فاتته، وجعلت دوره إشكاليا وهو يثير الكثير من التساؤلات حول الأحداث التي استعصى تفسيرها، أو الوصول إليها.

"الراوي: أين المصابيح يا رجل لهذا الرجل المصابيح مفقودة

خارج القصر الأبواب والنوافذ مغلقة

هذه السكة أمامكم

إنّه النفاق... لم يدر الرجل أن الفرمان قد صدر بارتداء الملابس البيضاء من يحمل هموم عبد المطيع؟ النجمة السيف؟ الزهو؟

إنّها تساؤلات فلسفية، تظهر مدى عمق التفكير، وبعد النظر لدى المسرحي (السيّد حافظ)، إنّها تساؤلات تدعوا المتلقي إلى فتح ذهنياته إلى التمعن في العالم حوله، وإلى محاولة التفطن وامعان النظر في الأشياء المسكوت عنها.

إذا عدنا إلى طريقة الحكاية أو الرواية التي انتهجها (السيد حافظ) فإننا سنجدها تطرح أمامنا طريقة "الرواية التي تؤذنك دائما بأنك إنما تسمع أخبارًا قد ذهب أشخاصها في التاريخ، وانتهى دورهم في الحياة... وأنّها في هذا العرض إنّما هي في بعث جديد قد جاءت تسعى إليك وأنك في رحلة زمنية عبر القرون الماضية إليها... فهي

غائبة حاضرة معا، تحدثك بلسانها وتسمعك قولها"[١]

فحكاية السيّد حافظ تحاكي أزمانًا غابرة ولكنها تومئ إلى الزمن الحاضر، بكل ما يحمل من تناقضات وصراعات، ولأن الزمن الحالي هو زمن الصراعات الحادة، بين العقول والأفكار وحتى بين الذات وأناها، كان لزامًا أن يوجد الفنان طريقة يعبّر بواسطتها عن كل هذه المحمولات الفكرية والاجتماعية وحتى الاقتصادية والسياسية التي يعيش في فلكها (الكائن الإنسان) لأن القصص المسرحي، أي الحكي المسرحي أو السرّد المسرحي، يحتاج إلى أدوات و آليات لا ينفك أي فنان مسرحي أن ينسلخ منها، كان من الضروري أن نشرح طريقة الفن المسرحي.

فأما عن الطريقة الأولى، فهي طريقة السرّد أو الحكي أو يمكن أن نسميها طريقة عرض الأحداث بشكل تقريري، ورأينا سالفًا الذي أخذ على عاتقه هذه الطريقة كأن الراوي تارة والكورس تارة أخرى.

"الكورس: كان أمام منزله شجرة توت وأخرى ليمون وأمام منزل بعض الفخار المليئ بالماء لعابر السبيل"[٢]

"الكورس: في اليوم نفسه كان متعبًا وأراد أن يستريح"[٣]

---

(١) عبد الكريم الخطيب: القصص القرآني في منطوقة ومفهومه مع دراسة تطبيقية لقصتي آدم ويوسف، دار المعرفة، للطباعة والنشر، بيروت د ط د ت، ص٨٠.

(٢) المدونة ص١٤.

(٣) المدونة ص١٥.

وأمّا عن الطريقة، فهي طريقة الحوار، وهي عصب النص المسرحي، وسيلته في ايصال فكرة مؤلفه إلى متلقيه، ذلك أن الحوار يحاول أن يمثل فيه كل من طرف من أطراف القصة، ولكل بطل من أبطالها دوره فيها بعض القضايا التي يقف إزاءها البطل الآخر ليعبر عن دوره بكل أمانة ووضوح"(١)

وبهذا فالحوار من هذا المعطى بات عصب العمل الفني و مؤطره، منحيث أنّه يفنّد فكرة النّص المسرحي، ويغذيه فالمسرحية بمختلف أنواعها ومضامينها، ما هي إلاّ رسالة، فنية من جهة وفكرية ترفيهية من جهة أخرى، وإذا كانت كذلك، فعناصرها الأساس هو المرسل والمستقبل، ويتم ذلك من خلال شفرة، أو نظام لغوي وغير لغوي، يحمل علامات إيحائية وتبليغية، واضحة المعالم والرؤى، كما أن له وظائف ومستويات نذكر منها.

- تقديم الشخصيات أي التعبير عن حقيقة الشخصية المسرحية فيكشف عن نوزعها، وميولها وعواطفها ودوافعها إلى الفعل، فمن خلال مخاطبات (عبد المطيع)، عرفنا سذاجته من جهة وتمرّده، وحتى رغبته الجامحة في الحرية، والانحلال من قيود السلاطين وأتباعهم.

"عبد المطيع: نقد... نقود... ليحرق الله النقود واليوم الذي ظهرت فيه

---

(١) محمد أحمد خلف الله، الفن القصصي في القرآن الكريم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٦٥، ص٣٠١-٣٠٢.

النقود"[1]

لغة تمرّدية على الواقع المعيش، على الماديات التي باتت سلطان الإنسان ومحركه.

يقول (عبد المطيع):

"العصر الذي يقيم فيه الرجل بالمال هو عصر مختل سافل وجبان"[2]

هنا من خلال خطاب (عبد المطيع) يظهر الكاتب مدى رفضه وخنوعه واشمئزازه من وضع البشرية وهنا تأتي الوظيفة الموالية.

الوظيفة التصويرية:

حيث يتمّ من خلالها الكشف عن بواطن الشخصيات في تدرّج وإظهار علاقاتها وانفصالاتها، محبتها وكرهها.

"عبد المطيع سأخرج وأترك لك المنزل"[3]

نفور وانشقاق عن الزوجة ورفيقة الدرب في المقابل نجده يعبر عن حبه لـــ(بثينة) ابنته وفلذة كبده، ففي حوار مع (مهند) يقول:

"عبد المطيع: نعم هي تحبك، ولولا هذا ما فعلت هذا معك"[4]

الوظيفة التعبيرية:

ويقصد بها تعبير عن أفكار الكاتب وقناعاته، فالكاتب المسرحي، هو الذي ينطق شخصياته بما يعتقد، فينقل أفكاره إلى جمهور المتفرجين

---

(١) المدونة ص١٤
(٢) م ن ص ن.
(٣) المدونة ص١٥.
(٤) المدونة ص ٠٨.

والقراء، فالسيد حافظ ومن خلال دراستنا المتعدد لأعماله السابقة وعمله هذا يظهر مدى ارتباطه بالفكر السياسي، ومدى سخطه على الطبقة الحاكمة، والتي تجعل الشرفاء أكثر شرفًا والمحكومين أكثر اعوزازا وظلما.

الوظيفة الاقناعية التأثيرية:

وهنا يحتاج الكاتب إلى مجموعة من الأدلة والبراهين، لتثبت الشخصية رأيها ونظرتها، وهنا نجد أن عبد المطيع يعمل على اقناع الشرطي ببراءته وقلة حيلته.

من هذا كله نستنتج أن غاية الحوار كما يقول (لايوس ايجري) "يجب أن يكشف عن أبعاد الشخصية وعن أساس العمل المسرحي أو فكرته كما يمكن له أن يكشف عن الأحداث المقبلة في المسرحية"(١)

والملفت للنظر أن مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) جاءت مدججة بجملة من الميزات الفنّية الخاصة بتقنيات الحوار، كان أولها.

توالدية الحوار:

ففي هذه المسرحية نجد أن الحوار ينموا ويتوالد بطريقة سلسة، حيث يخرجنا الكاتب عبره من موضوع، ليدخلنا إلى موضوع آخر، ولكن من دون احداث انقطاع أو انفصال عن الموضوع الأساسي والمتمثل في مرض عين السلطان، والطلب الرئيسي الذي أعلن نظير ذلك، وهو ارتداء اللباس الأسود، فالمقطع الأول من المسرحية دار فيه حوار بين

---

(١) فرحان بلبل: أصول الالقاء والالقاء المسرحي، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، ط٢، ٢٠٠١، ص١٢٢.

عبد المطيع وزوجته أمّ بثينة عن ضرورة العمل لجلب القوت، ليتدخل بعد ذلك (مهند) و (بثينة) ابنتهما وخطيبها ولكن الموضوع يبقى نفسه، حيث ترى نفيسة أن زوجها بات كسولاً، في حين يرى الأخرون أن الوضع مشؤوم على الجميع، وأنّ السلاطين أخذوا كل شيء. لتتدخل بعد ذلك (فاطمة) العشيقة فيأخذ الحوار مجرا عاطفيا، يخرج القارئ عن طريقه، من حوار المشاحنة إلى جو رومنسي، ولكن الصراع يعود بعد ذلك بين الزوجة والعشيقة التي تتصارعا على حب (عبد المطيع) في حين يدخل عبد المطيع في حوار من نوع آخر مع (مرسي وأمه وحمد) حول الموضوع الرئيس (ارتداء اللباس الأسود) وجهل (عبد المطيع) عن سبب ذلك، وفي نفس الموضوع يدخل البطل في حوار مع الشرطة.
في الفصل الثاني تنطلق الجوقة والراوي في الوصف والسرد بلغة فلسفية للأحداث، لينتقل بعد ذلك الحوار بين المستشارين والوزير حول الوضع المتأزم للسلطان، وطريقة الخروج من مأزق غضبه، عن طريق ارتداء كل المملكة لملابس سوداء، وهكذا يستمر الحوار في التطور وفي كل مرة يسلك مسلكًا مختلفًا لكن البطل الرئيس هو (عبد المطيع) والمأزق الرئيس (مرض عين السلطان) أمّا الشخصيات الأخرى، وما ينجر عنها من أحداث فهي منشقة من الحدث الرئيس، وأمّا عن وظيفتها فهي تساهم بطريقة واضحة في تقدم الحوار ، وبالتالي نمو النص وتطوره، وذلك طبعًا عن طريق مجموع الصراعات التي تنشب بين الأبطال والبطل الرئيس، وبالتالي يمكن القول "أن هذا الصراع ولّده الحوار المتنامي بمنطق السببية والذي يبني الحكاية، وهذا النمو والتوالد يجب أن يتمّ بسرعة ودون توقف، حتى يستوفي الكاتب كل ما

تقدم من أركان التأليف المسرحي في المدّة الزمنية القصيرة المتاحة له"[1]

الواقعية:

الأصل أن نتساءل عن معنى الواقعية في الفن المسرحي، هل نقصد بها واقعية الأحداث، أي ضرورة أن تكون حكاية المسرحية مستوحاة من الواقع المعيش أم غير ذلك؟

وهنا وجدنا إجابة مستوفات عند الكاتب ممثلة في شخصية (عبد المطيع) يقول عن ذلك الناقد (جال زورثي) "عندما وجد أن المراد بواقعية الحوار، أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلاّ بما يتلاءم معها سواءً أوتيت أو لم تؤتي القدرة على الإفصاح عن ذاتها"[2]

إذا عدنا إلى شخصية عبد المطيع فنجد أن (السيد حافظ) أوجدها في صور متباينة.

شخصية ساذجة:

فهي شخصية فاقدة لوعي الجماعة، تسير ضد تيار المجتمع الذي تعيش في فلكه ولكن دون تفكير ووعي، وقد استغل (السيّد حافظ) هذا

---

(١) فرحان بلبل: أصول الالقاء والالقاء المسرحي، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، ط٢، ٢٠٠١، ص١٢٢.

(٢) علي أحمد بكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، ص٨١.

البعد من شخصية بطله (عبد المطيع) ليطبع مسرحياته بطابع كوميدي، يجعل المتلقي في ضحك مستمر نظير المواقف الكوميدية التي يصنعها المؤلف من بلادة وغباوة بطله.

وهذه التقنية المسرحية توازي تقنية التشويق في جنسي القصة و الرواية، إذ أن قارىء الرواية ينشد دائمًا من خلال قراءته أن يحل عقدة حبكها كاتب العمل، إلى أن يصل إلى نهاية العمل، بينما قارئ النص المسرحي، أو متفرجه، يسعى إلى الاستمتاع بلحظات طريفة، يضحك من خلالها ويشعر بنوع من الغبطة والراحة النفسية التي تبعده عن متاعب الحياة وضغوطاتها؟

شخصية متمرّدة:

من خلال تتبعنا للخط المسرحي لهذا العمل، وجدنا أن شخصية (عبد المطيع) حملها الكاتب مجموعة من الصفات المتناقضة ليجعل منها سحرًا يغري به متلقي عمله، فالتمرّد دائمًا يقرن بالذكاء والدهاء، فكيف يكون ذلك، ونحن سبق وأن ذكرنا أن هذه الشخصية تحمل بعدًا ساذجًا في تصرفاتها.

نعتقد أن ذكاء هذه الشخصية وحنكتها، ذكاء مبطن، تصنعه القيم السياسية والقوى الاقتصادية الظالمة، فقد تمرّد في البداية على حبّ لم يختره، ولم يقبله، وبالتالي حافظ على حبه ولو من بعيد ورغم كل ما مورس ضده من حصار ومقاومة، إلاّ أنه تمرّد على ذلك بلقاء الحبيب وشعوره بالراحة والطمئنينة لوجوده.

"عبد المطيع: تسمعيني لا يهمني ـأي شيء،... كل ما يهمني في العالم هو أنت يافطمة، أنت تعلمين كم أحبك"(١)

التمرّد الثاني هو تمرّد على دور الأب المتعارف عليه في التقعيد الاجتماعي، فهو المسؤول عن الأسرة وما يعرف أن "الأب بمثابة الإلاه عليه أن يحضر الطعام والماء ويدفع الايجار، و.... و.... وهكذا"(٢)

ولكنه تذمر وتمرد عن هذا الدور الاجتماعي، عندما شعر أنه آلة بلا روح، وأنه كل ما يربطه بهذه العائلة هو الرابط المادي.

"الزوجة : ألم تسمع نريد حطبًا وشعيرًا

عبد المطيع: سمعت

الزوجة : وماذا أنت فاعل

عبد المطيع: لا شيء

الزوجة : والأولاد

عبد المطيع: بخير

الزوجة : نريد فولاً للأطفال، شعيرًا للحمار، لا تنسى

عبد المطيع: والجيران، ماذا فعلوا؟

الزوجة : لا شيء، لا أحد يعطي أحد

عبد المطيع: إذًا دعيني أنام (يتمدد وينام)

---

(١) المدونة ص٠٩.

(٢) نفسه ص١٤.

الزوجة : ولن أدعك ولن تنام (تمسكه من قدميه)
عبد المطيع : سأخرج وأترك لك المنزل[1]

تمرد ثالث هو تمرد على أوامر السلطان، فقد ارتدى الألوان عندما أمر السلطان بارتداء اللون الأسود، وارتدى اللون الأسود عندما أمر السلطان بارتداء اللون الأبيض، وهكذا وبالرغم من وجود العقاب القاسي، إلاّ أنّ (عبد المطيع) كان في كل مرّة يقوم بهذا التصرف فيرى الأخرون أنه إمّا أنّه غير مبال أو أنّه متعالي عن أوامر السادة

"رجل١ : يقال أن عبد المطيع كان زعيمًا لحركة مناهضة
رجل٢ : يقال أنّه ارتد الملابس البيضاء عنادًا في السلطان[2]

فكلمة عنادًا في السلطان تثبت أن المجتمع يعتقد أن (عبد المطيع) متمرّدًا متذمّرًا ومعاندًا، أي أنّه متحد، وهذا التحدي لم يأت هكذا، إنّما جاء نظير اتكائه على قوة وسلطة سياسة معينة.

التمرد الرابع، وهو تمرّ على المكانة والقوة والزعامة، فقد رفض (عبد المطيع) أن يكون قاض القضاة في دولة يعيش فيها معدمًا، مسلوب الإرادة، مقصيًا من صفة الإنسانية وبالرغم من كل ذلك لم يقبل أن يصنف مع القادة والشرفاء والأغنياء والأعيان، بل فضل أن يكون "من العراة"[3] و هذا أخر طلب نطق على لسان (عبد المطيع) لتنتهي المسرحية ببكاء البطل وضحكات الأخرين، بكاء يحمل رمزية تأزم

---

(١) المدونة ص١٥.
(٢) نفسه ص٣٥.
(٣) المدونة ص٤٢.

الوضع السياسي، في البلدان إلى درجة رفض (عبد المطيع القبول بمنصب عالي في الدولة.

شخصية ساخرة:

تقوم شخصية بطل مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) بدور السخرية الموقفية، إذ أن هناك علاقة جدلية بين السخرية كآلية واستراتيجية، والنص المسرحي وبنيته.

والأصل أن القراءة السطحية للنص أو بما يسمى بالقراءة البدئية، تسقط القارئ في الاعتقاد أن الهدف منها هو السخرية من شخصية (عبد المطيع)، ذلك أننا أمام بناء يتقاطع وبناء المسرحية، حيث البطل يجابه دومًا مطبات مفهومية واستعابية توقعه في تجارب ومواقف صعبة.

وبناء على ذلك، تستثمر السخرية الموقفية كآلية تحافظ على انسجام البعد المسرحي حيث تجعل المتلقي في حالة انتظار دائم لهذه المواقف، التي تشفي غليله الاستمتاعي، وبالموازاة من ذلك تفجّر قضايا يعيشها كالفقر والاستغلال وخرق قداسة العلاقات، ولكن دون أن يشعر أن هذا هو الهدف المنشود وبالتالي يتأسس من كل ذلك البعد المسرحي، انطلاقا من الطرح اللوكاتشي، إذ تكون المسرحية هنا عبارة عن قصة تحاكي متناقضات المجتمع وتدهور الفرد وانحطاطه في مجتمع يعمل على سحقه بكل الوسائل، مجتمع غابت فيه الحسابات الخادمة للفرد البسيط وعوضت بخدمة الشرفاء والأعيان، وهنا فمسرحية (السيّد

حافظ) تحمل حكايات وقضايا مبطنة موازية للقضايا المعلنة داعية بذلك المتلقي إلى تخيل مساراتها الغير مضاءة وفهم ايماءاتها وإيحاءاتها، وهنا يصبح النص المسرحي، نصّا غير مفتت بتعبير (ايكوا) ونصًا متعدد الأصوات كما يراه (باختين) إذ تتيح الصخرية الموقفية تبيين صوت ووجهة نظر مغايرة، صوت الكاتب الضمني الذي يدين أبناءه على هذه الاستراتيجية، القيم الزائفة والمنحطة، والمؤسسات التي تحميها، مضمنًا النص آليات مختلفة تسهم في استثمار تعدد الأصوات.

استراتيجيات التلقي في مسرحية السيّد حافظ:

اذا طرحنا مسألة جدلية الابداع والتلقي، فإننا سنفتح مباشرة البوابة النقدية لــ(ياوس) فقد دعت نظرياته كما هو معروف على ضرورة ربط الإنتاج بالتلقي، وذلك في تشكيل الظاهرة الأدبية، فالمتلقي بحسب هذا الاتجاه عصب العمل وموجهه، وفي هذا نجد (بولفا ليري) يؤكد ذلك حينما يقول "لأشعاري ذلك المعنى الذي يعطيه إياها القارئ"(١) وهنا فالمتلقي للعمل الفني له مكانة كبيرة عند مبدع العمل وفي العمل بحد ذاته، فهو مساهم بطريقة ما في العملية الإبداعية، وفي هذا توافق مع رأي الفيلسوف والأديب الفرنسي (جان بول سارتر) الذي أقر بأهمية القارئ في تشكيل الظاهرة الأدبية، يقول في ذلك "إنّ عملية الكتابة تفترض عملية القراءة باعتبارها ملازمة جدلية لها... فاتحاد الكاتب

---

(١) هانس روبيرت ياوس : جمالية التلقي، تقديم وترجمة: الدكتور رشيد بن حدو، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٣، ص١١٢.

والقارئ هو الذي يمنح الحياة للنص، بما هو موضوع واقعي ومتخيل أنتجه العقل فلا فنّ إلاّ من أجل الآخر وبواسطة الآخر"[١] وبهذا لم يعد المتلقي مجرّد مستقبل سلبي للعمل، بل أصبح منتج ثاني له، ومشارك في العملية الإبداعية بطريقة أو بأخرى، كل هذا نجده في النص الشعري، والنص الروائي والنص القصصي، ولكن ماذا عن النص المسرحي؟ أعتقد أن هذه النظرية تتماشى بشكل أكبر مع النص المسرحي، من حيث استيعابه أكثر وتوجهه لمتلقي يريد منه أن يستوعبه ليستطيع أن يحصل على مبتغاه. فالنص المسرحي وضع ليجسّد ويمثّل على الخشبة أكثر مما يقرأ، فقراءته بهذه الطريقة تختلف عن قراءة نص قصصي أو روائي أو حتى شعري، لأن متلقيه يستعمل أكثر من حاسة وهو يستلهمه، فحاسة السمع يستقبل بها مجموع الجمل والعبارات النابعة من أفواه الممثلين وحاسة النظر تثير المتلقي على فهم مجموع الايماءات والاشارات والتعابير وكذا الديكور والأصوات وغيرها، وهاتين الحاستين تتلاحما لتكونا وعيًا لدى المتلقي، فيستشعر ببصيرته التي توصله إلى قراءة ما بين الأسطر والتعابير. وهنا إذا استحضرنا نص (حكاية الفلاح عبد المطيع) فسنجد أنّها مسرحية تحمل في طياتها حكايات ماضية ذات بعد واقعي، مصحوبة برؤا الكاتب ونظرته العميقة لماضي فات وحاضر معاش ومستقبل ينتظر. وهنا نرجع إلى مرجع آخر (فولف كانك ايزر) والذي يؤكد على ضرورة

---

(١) Qu’est Ce que littérature galimrd, Paris, 1947 P40.

الربط بين الواقع والتلقي، في أي محاولة لكتابة تاريخ تلقي عمل ما، ذلك بأن "التلقي منتوج ينشئه النص في القارئ، ولابد لتقدير من اختيار بين النص التي تستدعي استجابة مالنرى المقدار الذي اختاره القارئ من عناصر الإمكانات المحاثية للنص، وهذا مطلب أساسي لأي تاريخ للمتلقي، إذا أردنا أن نفهم لماذا بقيت بعض مظاهر البنيات النصية غير نشيطة في بعض الفترات في حين كانت الأخرى تحتل مكان الصدارة"(١) وهنا فالمتلقي لنص (السيّد حافظ)، لابدّ أن يكون متلق مثقف تاريخيًا، وأن لا يقرأه قراءة سطحية ساذجة لأنه نص محمّل بجملة من الحقائق التاريخية والإنسانية وحتى الفكرية والاقتصادية، وبالتالي فهو عبارة عن رسالة ذهنية من إلى، وليست مجرد لوحة فنية، غايتها كما تبدو للوهلة الأولى، الضحك واللهو، فبالعودة إلى المدونة التاريخية التي استند عليها السيّد حافظ في كتابته لمسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) فإنها تعود بنا إلى عصر عاشت فيه مصر اضطرابات وفتن سياسية، تصارع من خلالها الأقوياء على السلطة وعلى الوصول إلى الحكم، ولعلّ وفاة السلطان القوي الأشرف (قايتباي) وارتقاء ولده (محمد) عرش المملكة بعد بداية الاضطهاد وسفك الدماء بين المماليك، حيث بدأ الملوك في القتال إلى أن اجتمعوا على اختيار (قانصوة الغوري) الذي أبدى رفضه وخوفه من السلطة

---

(١) فولفكانك إيزر: "آفات نقد استجابة القارئ"، ترجمة الدكتور أحمد بوحسن، ضمن كتاب: "من قضايا التلقي والتأويل"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، عدد ٣٥، ١٩٩٥، ص٢١٢.

خوفًا من قتله كما فعلوا بسابقيه "لكن هذا الرجل الزاهد في السلطة والملك، ما لبث أن تشبّث بالسلطة، ودارت رأسه بخمر الحكم"(١) فأصبح يحكم بطريقة خاصة به لم يسبق إليها أحد، إذ برر ما واجهه أنه عمل "على ملء خزانة الدولة الفارغة إثر خمس سنوات عجاف من القتال والتناحر الداخلي"(٢)ولكن السؤال كيف تمّ ذلك الجواب عند السلطان نفسه، فقد فرض هذا الآخر "ضرائب اجبارية على كل نوع من أنواع الممتلكات على الأراضي والحوانيت والعقارات والطواحين والمعدات واسف ودواب النقل وخدم القصور"(٣) كما كان يتلاعب في وزن العملة من الذهب والفضة، وهنا نلاحظ مدى التسلط والتعسف الذي طبق على شعبه، وهذا لا يحتاج منّا الكثير حتى نفهم أن النتيجة المؤكدة ازدياد الأغنياء غنًا وفحشًا وتقهر الفقراء أكثر فأكثر.

واذا رجعنا إلى المدونة، فإننا كقراء متمحصين يمكننا أن نستشف هذه الزاوية التاريخية، بكل تفاصيلها اذ الأصح يمكننا أن نقول أن (السيد حافظ) أراد أن يجعل منها وثيقة تاريخية بقالب فني، تؤرخ لحقبة زمنية، عاشتها مصر ولا يزال غبارها يلحق بها إلى يومنا هذا، ففي مقاطع دارت بين الأبطال يؤكد كل هذه المآسي وهذه التخبطات

---

(١) د. ياسر كامل محمود: السلطان قانصوة الغوري، من القصر إلى المصير المجهول، مجلة الدستور، ٠٣/ يونيو ٢٠١٨.

(٢) محمد شعبان أيوب: السلطان المملوكي قانصوة الغوري... كيف عزز نهج المماليك في الاستبداد والدم
https : //www. Aljazéera. Net ristory 04/06/2020

(٣) المرجع نفسه.

السياسية والاقتصادية التي انجرت عن سياسة الاغتصاب للسلطان الغوري، فلا حق للرعية بالامتلاك أو الرفاهية في العيش، اذ أن كل ما على الأرض ملك للمماليك.

"مهند: هذا عصر المماليك... كل مملوك صاحب قطعة أرض يملك الأرض ومن عليها"(١)

فزوج ابنت البطل يعلن من خلال هذا المقطع الحواري، مدى تذمره من وضعه ووضع بقية الشعب نضير السياسة القمع المطبقة ضدهم وهنا نجد (السيّد حافظ) يتدخل ليجعل أطراف الحديث تدور بصيغة تساؤلات، غرضها التذمر والتعبير عن حالة الإحباط التي يعاني منها سكان المملكة.

"عبد المطيع : ومن أتى بالمماليك إلينا؟

مهند : السلاطين

عبد المطيع : ومن أتى بالسلاطين إلينا؟

مهند : إلى هنا لا أفهم... لقد خلقنا ووجدنا السلاطين.

عبد المطيع : (ينظر للحمار) ومن أتى بالسلاطين إلينا يا حماري"(٢)

واستمرار لهذا الأسلوب الانشائي الطلبي (الاستفهام) الذي استخدمه (السيّد حافظ) في هذا المقطع الحوار، فإننا نتساءل ما الفرق

---

(١) المدونة ص٠٨.
(٢) المدونة ص ٨

بين المماليك والسلاطين؟ ولماذا صحح مهند لعبد المطيع الكلمة، هل في ذلك مغزى؟

لكي نستطيع اكتشاف الغاية المبطنة من هذا السؤال علينا بادئ ذي بدء أن نشرح كلمة مماليك وسلاطين، فالملك عادة يكون حاكمًا سياسيًا، بينما السلطان يجمع بين السلطتين الدينية والسياسية، فالملك عادة يحكم جماعة متباينة تدعى أمة أو مملكة، أمّا السلطان فإنه يحكم جماعات غير متباينة أي يحكم عدّة دول مختلفة الأعراف والأديان والعادات والتقاليد، وقد أطلق على السلطان بملك الملوك.

وبهذا فالسلطان أعلى درجة، وأكثر قدرة وهو الذي يتحكم في المماليك، لهذا كان مهند في كل مرّة يصحح لـ(عبد المطيع) بأن (الغوري) ليس ملكًا إنّما سلطانًا، وبالتالي فهو المتحكم في المماليك وفي غيرهم، وسلطته عمّت الأخضر واليابس وبالتالي كان سخطه أكثر بشاعة وسحقا للشعوب، تنشد العيش فيدعوها للموت الروحي والمادي عن طريق سياساته التي تسعى لرفعة سلطنته على حساب شعبه.

هذا وأن السلطان الغوري كان آخر السلاطين بعدما تمّ القضاء على مملكته، وانتهى عن طريق ذلك عهد السلاطين ولكن المؤسف أنّه لم يتم انهاء التعسف والبطش معهم إنّما استمرّ على ذلك ولكن تحت سلطة مغايرة.

لعلنا ونحن نعود مع بعض إلى التاريخ المصري، وتاريخ السلاطين والمماليك، نوهم القارئ وكأننا نقول أن (السيّد حافظ) قام بوصف الحياة في ذلك العصر كما هي، لا، لأن مهمة الأديب ليست

النقل والرّصد بل مهمته تكمن في البحث عن جوهر الحياة وكذا إزاحة الستار عن التيارات الجارية في أعماقها وعن القوانين المتحكمة بوجودها وسيرورتها ، فضلاً عن الكشف عن أفاق تطورها، أي عن مستقبلها وتقييمها عن طريق اصدار حكمه عليها.

وبالتالي فالأديب من هذه البوتقة يستطيع أن يلجأ إلى التاريخ البعيد أو القريب للكشف عن جوهر الحياة المعاصرة وهكذا كما فعل (السيّد حافظ) عند عودته إلى تاريخ المماليك والسلاطين في عهد معين، ولكن هذا لا ينفي مقاربته للبعد الخيالي والتخييلي وكذا ابتداعه في العلاقات المصورة ابتداعا خاصا به، وذلك من دون أن يخش الانقطاع عن نبض الحياة المعاصرة، والشيء الواجب ذكره في هذا المنبر، أن الأديب وهو في رحلة اغترافه من التاريخ، يجد نفسه حرّا طليقا في طريقة تناوله للحقيقة التاريخية، أو الشخصيات التاريخية، وحريته هذه تتسع حتى للحذف والاضافة، للتقديم والتأخير، بعكس المؤرخ ومثله عالم الاجتماع والاقتصاد والكيميائي، والفزيائي وعالم النبات والحيوان والطبيب إلخ... فكل هؤلاء ليسوا أحرارا في شيء مما يصنعون من مواضيع، بل أن قيمتهم العلمية تتوقف على درجة الدقة التي يتحلون بها وهم يصفون المواضيع التي يعالجونها زد على ذلك فإن أعمالهم المكتوبة لا تتعدى في دلالتها المعنى القاموسي للغة التي يستعملونها بعكس الأعمال الأدبية فإن قيمتها تقع في مكان آخر وراء المعاني العربية والظاهرية للعلاقات التي يصورنها بواسطة اللغة، ذلك أن قيمة الأعمال الأدبية ومغازاها تكمن في مضامينها التي

يتعين على القارئ العمل على اكتشافها والتي تشكل القيمة التي أراد الأديب من أعماله ايصالها، للمتلقي، هذا الأخير الذي يسموا إلى كل ما هو راق وجميل، فالجمال غاية كل فنان ومبتغاه فالوحات المسرحية التي قدمها (السيد حافظ) ليست لوحات صماء أو صامتة فنيًّا، أي ليست فقط مجموعة من الشخوص تجسد نصًا حواريًا معينًا، يقدم إلى متلق وانتهى الأمر، بل أن الفن الإبداعي يحتم على صاحبه أن تصل ذائقته الروحية والجمالية إلى حدّ الإحساس بالجمال.

فالفنان يرى الجمال ويحدده من خلال جملة التصرفات والصفات التي يحسن محاكاتها والتعامل معها، وفق سيرورتها الاجتماعية وكذا قدرته على صقل العلاقة القائمة بينه وبين التراث والواقع وهنا نصل إلى القول أن العمل الفني في الأساس تعبير ومحاولة محاكاة لأبعاد إنسانية، روحية لمستوى عال، وبقدرة خاصة تشعر الآخر أنه متضمنا في العمل وجزء منه، وأن ملقيه تمكن من التعبير عنه وعن أحاسيسه وتقلباته وكل ما يدور في فلكه بطريقة تشفي غليله وتطفئ نار عجز الإنسان الطبيعي على التعبير وبما يختلج صدره من مشاعر الحزن والسعادة على السواء.

وهنا لابدّ من أن ينطلق الفنان بوعي لتلمس واقع وظروف مجتمعة، وطموحاته، وهنا يكمن التراث كمصدر للأخذ الارادي الواعي، كما ترد المذاهب والمدارس الفنية المعاصرة كعامل أساسي في التكوين والثقافة، وهذا لا يجب أن يعني بالنزول بالتعبير الفني إلى مستوى الفهم الفني العام، بل يعني الارتفاع بالمادة وتبسيطها إلى

درجة تقع ضمن قدرة الأخرين على استيعابها الحسي والبصري والفكري، دون بذل المجهود بل وباستمتاع وسعادة.

بالعودة إلى تاريخية المسرحية، فإن المتلقي لها نوعان، نوع يرى فيها البعد الترفيهي، وبالتالي تتوقف نظرته إلى حدّ الموقف الآني والذي يجد فيه من القيمة الترفيهية ما فيه ونوع آخر يستوعب المضامين التاريخية والأبعاد السياسية وحتى الاقتصادية المتضمنة فيها، ويعي أن البعد التاريخي كان الأكثر استحضارًا عند مبدعها.

فبالرغم من أن (السيد حافظ) خلال هذه المسرحية الدرامية الكوميدية يعبر بطريقة أو أخرى عن أزمة بطل يعاني الضياع إلى أن الحبكة المسرحية المختارة من قبله، منسوجة بفنية عالية، تشعرك أن ضياع بطلته سبب في سعادتك من خلال مواقف تراجيدية ولكنها مضحكة، مواقف تحمل كلها أزمة شعب و أمة تعاني الاضطهاد والألم، ولكن بالرغم من ذلك يعلن المبدع أنّها مسرحية كوميدية.

كوميدية أي أنّها مسرحية ضاحكة وهنا يتجلى سؤال وجيه لابدّ من طرحه، هل الضحك مرتبط دائما بادراك مثير هزلي، أن هناك إمكانية ليكون مجرد تجل لحالة من الانشراح.

يمكن القول أنّ الفعل الهزلي يتمتع وحده بمزية إثارة فعل فيزيولوجي خاص، يكون متسبب في فعل الضحك، ولقد تحدث (سبينسر) عن المبدأ العام حول اقتصاد (إدخار) الطاقة العصبية مضيفًا إليه قانونًا الآلية النفسية والفيزيولوجية التي تسمح للفائض من الطاقة

النفسية بالتحول إلى طاقة عضلية"(١)

اذ القوة العصبية المتراكمة تراكمًا كميًّا على أهمية أن تصرف في شكل كمية معادلة من الأفكار والانفعالات الجديدة تحول فجأة عن مسارها العادي، فيقتضي ذلك أن يفرغ هذا الزائد في اتجاه آخر، وينتج عن هذا الدّفق الصادر عن الأعصاب المحركة نحو مختلف أصناف العضلات، ليحدث مجموع هذه الأفعال الشبيهة بالتشنج المدعو ضحكا"(٢) والأصل أن أعمال (جورج ديماس) ثمنت هذه النظرية ووجدت أن اثارة خفيفة منقولة إلى الجسم بمساعدة تيار كهربائي كفيلة بإحداث تقلص في عضلات الوجه المتآزرة، أي أنها تنتج حركات مناسبة للابتسامة والضحك، ويعرف الضحك "(٣) بكونه "ظاهرة افراغ ناتج عن اختلاف مفاجئ في المستويات"(٤)نستطيع اذن انطلاقًا من هذا التفسير الفيزيولوجي لآلية الضحك، أن نفسر مدى ضرورة هذه الظاهرة في حياة الإنسان، فهي حاجة فيزيولوجية يحتاجها البشري وليعبر عن طريقها إمّا عن سعادة غامرة أو عن ألم فضيع إلى درجة الضحك، والملفت من كل هذه أن (السيّد حافظ) وبوعي فني، تمكن من استخدام هذه الظاهرة بطريقة ذكية، فكانت المتنفس الفيزيولوجي للإنسان من جهة ، ومتنفس فني كظاهرة خاصة من جهة أخرى ، إذ جعل (الضحك)

---

(١) Principles of psychologies 1817 .

(٢) Emais Sur le Progres 1860 trad fr 1898, vol ii p97.

(٣) Lo Vie effective Al an 1948 P 290_ 290.

(٤) Le Mot’despritet ses rapports avec l’inconscient paris.

طريق للبكاء، و اذا كان المتلقي واع لكل لفتة يطلقها المبدع فوراء كل نبرة أو همسة أو كلمة يطلقها بطل مسرحيته ويكون فيه جانبًا هزليًا لمتلق مباشر ألا وهو اضحاك الآخر، فإن (السيد حافظ) سقله بمجموعة من القيم الفكرية والثقافية والسياسية التي تبطن عن شعور عميق برغبة ملحة بالبكاء، ولعلنا نود أهم القضايا التي جعلها كاتب المسرحية كرسالة يبعثها إلى متلقيه في صورة صريحة ملحة من مغتصب واع وقادر على الصراخ إلى مغتصبين قاصرين عن النطق.

بداية باغتصاب لحق الشعوب، وايهامهم أن الحياة تسير بطريقة سليمة إلاّ أن الحق غير ذلك، فالحاكم العادل يجعل الناس سواسية في الحقوق والواجبات ولا ينتزع الحق من المسكين ليعطيها لغني أو عسكري أو مالك، كما وجدناه عند السلطان الغوري والذي كان عهده عهد الاغتصاب والأنانية، عصر عاش فيه الشعب اللاحياة و اللاستقرار.

اغتصاب لحق المرأة وقصف تام لحريتها وحقها في العيشة الراضية، فليس لها أن تطمئن مع زوج محب لها، ولا أن تتزوج من رجل أحبه قلبها فتعيش السعادة والأمان الذي تحلم به.

اغتصاب لحق الطفولة، والتي حرمت من العيشة التي يحتاجها كل طفل، فحقوقه مسلّم بها، الحق في التغطية السليمة، الحق في التربية الراقية والحق في المسكن والملبس والتعليم، لكن أطفال بطل السيّد حافظ حرموا، من أبسط الأمور حتى الشعير والحطب والفول لم يتمكن عبد المطيع من توفير لهم.

اغتصاب للعلاقات الأخوية خاصة بين الجيران فالإسلام أو صانا بالجار قبل الدار، لكن الأوضاع المزرية في مملكة البطل جعلت النفور شعارهم، واللامبالاة من بعضهم البعض غايتهم، فالجار في سلطة الغوري لا يشعر بجاره ولا يقدم له أي مساعدة، لأن الوضع السياسي والفكري يحكم بحكمة، فيجعل من الإنسان شريرا وأنانيا

"عبد المطيع: والجيران ماذا فعلوا؟

الزوجة: لا شيء لا أحد يعطى أحدًا"(١)

الفقر المدقع الذي يعيشه في ظل حكم طاغ.

"حمد: حاول أن تشتري لحمارك أي طعام يا رجل

عبد المطيع: أعطني دينارًا

حمد: ليس معي يا بني"(٢)

اذن فمن خلال هذا المقطع المسرحي، نجد أنه حتى الحيوانات اغتصب حقها، فلم تجد ما تأكل لتعيش عيشة مناسبة، أي أن الكائن مهما كان جنسه في هذه المملكة مضطهد.

اذن ومن خلال كل ما سبق، يمكن القول أن مبدع هذه المسرحية أراد أن يجعل من أدبه، أدبًا متضمنًا داخل المجتمع وليس أدبًا معزولاً عنه، أدبًا سعى إلى صياغة إنسان. مثله في ذلك مثل بقية النشاطات الثقافية والفكرية في مجتمعنا العربي والتي تسعى إلى بلورة

---

(١) المدونة ص١٥.

(٢) م ن ص ن.

عقول تحاكي مبادئ جديدة، ومنطلقات جديدة و فلسفات جديدة، تحمل الإنسان نحو مستقبل أفضل، يقوده في ذلك وعي بصير ورؤية ثاقبة وأدب هادف يسعى إلى فنية راقية معبأة بطاقات يحوطها الخيال والتخييل، كجرعات تخدير تضع الإنسان في منطقة اللذة والاستمتاع كمقابل العبرة و التعلم.

الخاتمة :

من خلال هذه الدراسة وجدنا أن المسرح يعد طريقة من طرائق البحث عن الحقائق الأساسية الكبرى، وذلك من حيث ارتباطه المباشر بمستوى الأمة العالم، الفكري منه والاقتصادي وبخاصة الاجتماعي، ففيه يقاس مبلغها في الرقي وقي درجة التفكير، ولذلك فالقول أنه مرآة تصور حياة المجتمع لكل ما فيها من تناقض وانسجام أمر بات الإيمان به واضحاً لدى كل متلق به.

وهنا جاء التسليم بأن المسرح والجمهور أمران ، متلازمان إذ لا يمكن تصور أحدهما منفصلًا ، أو بمعزل عن الآخر ، فالعلاقة بينهما حقيقة بسيطة وبديهية، ولكنها تفرض نفسها فرضًا ، ذلك أن المسرح مدرسة وفكر وفن فهو مدرسة ، والتي لولا طلاب العلم لم يكن لها وجود ، وهو فن ، بل هو بين الفنون أسماها لأنه يعتبر كأصدق ما يكون التعبير الفني بالكلام الفصيح ، الواضح المشحون بالأحاسيس البشرية المجسدة في الحركة والإيماءة والنبرة والملمح .

إن (السيد حافظ) استخدم أبطالًا مزدوجى الهوية بين الواقع والخيال ، بين الحاضر والتاريخ ، ليجعل منهم نصوصًا محملة بجملة معلنة تارة ومبطنة تارة أخرى، نصوصًا توجه إلى متلق عام وخاص في الآن ذاته، فيضحكه إلى درجة البكاء، ويبكيه إلى درجة الضحك، وهذه المفارقات كانت الأداة الفنية الحادة للمبدع المسرحي.

نفهم من هذا أن مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) لا يمكن أن تكون مجرد مرحية كوميدية كما تم الإعلان عنها وهذا الآن كاتبها عبأها

بجرعات نفسية وفلسفية وحتى سياسية وفكرية ، تضع هذا المتلقي في حيرة ، بين الانبساط والقلق ، بين السعادة والألم ، وهذه التقنية هي التي جعلت من هذا النص ، نصًا تجريبيًا مثيرًا للاهتمام.

الأدب القومى إعلان للتجديد

أعمال "السيد حافظ" القصصية

- نموذجًا -

يحتاج كل قارئ ناقد إلى أدوات و إجراءات تساعده و تضيء له طريقة القراءة الحقّة، وسبيله إلى ذلك لا يكون إلاّ بالفكر والدّقة والحس الجمالي، ضف إلى ذلك نباهة النّاقد ومعرفته بأصول الفن و مضامينه.

هذا الفن الذي تشعبت فروعه إلى أعراف عدّة، فكانت الموسيقى والرّسم والنّحت والأدب، الذي بدوره انبثقت منه ينابيع كثيرة أوّلها على الإطلاق الشعر بأنواعه والمسرح والرواية والقصة والقصة القصيرة، والغاية من كل هذا هي الوصول إلى قمّة التنفيس عن كوامن النفس المعقدة والممتلئة بأسرار الكون والمغمورة بآراء متضاربة في رؤيتها لمعنى الحياة.

إذا عدنا إلى الأدب كمصطلح، فسنجد أنّ مقاصده قد تباينت من مرحلة إلى أخرى. فقد كان الشعر هو المرادف الوحيد لمصطلح الأدب، وفي ذلك أوجد (أرسطو) مفهوم (التنفيس) والذي لا يتم إلاّ من خلال (محاكاة الفن) انطلاقا من دخول المبدع إلى عالم الحس والفن والشعر غايته من ذلك تخليص ذاته من مكائد النفس وغرورها.

وبنفس المنطلق وجدنا هذا المفهوم عند العرب قديمًا، فقد كان الشعر ديوانهم و أحسن ملجأ لهم، يرصدون فيه آمالهم وأيامهم وآلامهم، هذه الآلام كان فاعلها الأول شرخ ألم الحب والهيام والفراق والمنع، كما أنّ العصبية القبلية كانت بندًا رئيسًا من بنود كتاباتهم، لأنها المتسبب الأقوى لتوّلد الغل والكره و الحقد فيما بينهم. ولم يكن لشيء باستطاعته التعبير عن كل هذه المتناقضات والمترادفات إلاّ الشعر، فهو الوسيلة الوحيدة التي بإمكانها أن تحفف من آلامهم تارة وترسخ

حقدهم تارة أخرى أو ربما قد تعالج ما سببه الزمان فيهم.
ولكن الشعر بعد مرور برهة من الزمن لم يعد باستطاعته أن يلملم كل التغيرات والمجريات المتسارعة، خاصة في زمن الحضارة والتحضر، في زمن أصبح الإنسان فيه شبيه الآلة، لا يتوقف إلاّ إذا اصطدم بجدار الموت. فهذه النهاية، أمّا غير ذلك فأحداثه كثيرة متباينة، وحلقات حياته متنوعة ولم يعد بالإمكان لأي جنس منفرد أن تكون له القدرة على استيعابه وفهم أعاصيره وتقلباته.
ولأجل كل هذا، اقتحمت الساحة الأدبية أجناسا تمكنت من التفوق على الشعر مكانة وشهرة، فكانت (الرواية) والتي عدّت اليوم ديوان العرب، والمسرح الذي بات المنبر الأقوى في إيصال متقلبات الحياة، وبالطبع القصة والقصة القصيرة اللتان أصبحتا من أكثر الفنون استهلاكًا وقدرة على الإحاطة بالإنسان المعاصر، نظير ميزتي الإيجاز والاقتضاب اللتين تُعدان من أهم مقومات هذا الجنس وهما مراد الإنسان المعاصر، لأن وقته وقت مقيد، لا مجال فيه لا للاتساع ولا للتريث.
ميزة أخرى لمسناها في الأدب بصفة عامة وفي هذه الفنون الأدبية المستحدثة بصفة خاصة (الشعر الحر، الرواية والقصة) ألا وهي ميزة التصنيف. فالأدب في أزمان ماضية، كان يصنف إلى أدب عربي، وأدب غربي. أمّا اليوم فقد انبثق من التصنيف الأول أدب قومي، جاء كحصيلة حتمية للثورات والانتفاضات التي شاهدتها الشعوب وبخاصة الشعوب العربية، ليعبر بكل واقعية عن معاناة وأزمات تخبطت فيها ولا وتزال والسبب بالطبع ظلم الآخر.

فالجزائر على سبيل المثال، أنجبت مثل هذا الأدب منذ نهايات القرن التاسع عشر، وسمي أدبها (أدب الثورة)، وهو أدب لا يتحدث إلا عن معاناة الشعب الجزائري في ظل الاستعمار الفرنسي. وفي هذا نجد أمثلة عديدة، نذكر من بينها ما أنتجه الطاهر وطار، وبن هدوقة، وكاتب ياسين وغيرهم كثيرون.

في المملكة السعودية، نقرأ ونلتمس أدبًا سعوديًّا محضا، أدبا يعبر عن البيئة والمجتمع السعودي بكل ما فيه من مثبطات والتزامات دينية وعقائدية، وفي هذا نجد على سبيل المثال لا الحصر الروائي السعودي (عبده خال) الحائز على جائزة (البوكير) لسنة ٢٠١٠م، الذي قدم أعمالا عديدة في أغلبها تتحدث عن متناقضات المجتمع السعودي وما يعانيه، وفي ذلك رواية (ترمي بشرر) و التي تأخذك إلى عالم سعودي في طبقتيه الفقيرة والغنية وغيرها من الروايات ك(الطين، الغاوية) و كلها تصب في مصب الرؤية الحياتية للشعب السعودي ولسياسته وفكره ومنطقه.

مصر كذلك لم تسلم من هذا التوجه القومي، الذي استفحل أكثر عقب الثورة القومية التي شهدتها البلاد والسبب في ذلك اليقظة السياسية التي أوجدتها الثورة في نفوس النّاس، ومن ذلك الحين أصبحنا نقرأ أدبًا مصريًّا مستقلا نابعا من البيئة المصرية ثقافة وفكرًا ومجتمعًا. فالشخصية المصرية بارزت في أعمال (نجيب محفوظ) (زقاق المدق) بملامحها وتقاسيما وأصولها التي تختلف بها عن أي بيئة أخرى.

هذا وأنّ هذه الثورات ليست مجرّد تحمّس لشخصية جزائرية أو

سعودية أو مصرية تعيش في بيئتها فتعبر عنها فقط.

بل إن قادتها وأعلامها نادوا بضرورة الإلمام بالثقافة الأوروبية، والآداب العالمية حتى لا يعيش الأدباء في بوتقة حدود البيئة المحلية الضيقة. ومن ثم ارتبطت هذه الدعوة عندهم بعدم جدوى التمسك بالأدب العربي القديم الذي أصبح في نظرهم ممثلاً لكل تقليد بال يجب هدمه حتى يتسنى بناء فكر وفن وأدب على أساس حديث من الحضارة والرقي والمدنية"(١).

وبالتالي فهي دعوة إلى نهضة فكرية تنادي بضرورة الاستقلال الفكري، ونفض غبار الماضي، سعيًّا إلى الخلق والابتكار المنشودين في أعمال هؤلاء الأدباء والذين أطلقوا على أنفسهم (المدرسة الحديثة)، وهي مدرسة مكونة من شباب مصري يدعو إلى النهضة بالأدب المصري المعبّر عن آمالهم وبيئتهم وشخصيتهم. نذكر من بينهم (طه حسين، محمد حسين هيكل، عباس محمود العقاد، عبد الرحمان شكري، محمد السباعي وغيرهم). وقد استطاع هؤلاء أن يوصلوا كلمتهم عن طريق كتاباتهم من جهة وآرائهم المبثوثة في الصحف المتباينة من جهة أخرى" وتكاد تكون صحيفة (الفجر) هي الصحيفة الوحيدة التي كتبت آراء هذه الجماعة ممن أثروا في فن القصة القصيرة تأثرًا واضحًا، فقد صرخت في وجوه الأدباء محذرة من السير على نهج القدماء، و محبذة فكرة كل جديد مبتكر، ومتمسكة بالشخصية المصرية المستقلة، حتى أصبحت قضية (الاستقلال الفكري) أول قضية تسيطر على منهج هذه الصحيفة وتخطيطها العام، بمعنى أن يكون لمصر أدبها

وفنها وفكرها، وأن تتضح في كل هذه الأعمال السمات الخاصة بالبيئة المصرية والملامح المستقلة النابعة من الأرض المصرية"(٢)

ولما كانت هذه الدعوة، كانت الاستجابة كبيرة وواسعة، نظرًا للحالة التي كان يعيشها المجتمع المصري في ظل الحراك السياسي والتقلبات الاجتماعية. فالأدب القديم بكل ما فيه من جماليات لم يعد بالنسبة لهؤلاء كفيل بالتعبير عنهم، لذلك استجابوا إلى الدعوة القائلة "حيّ على الابتكار! حيّ على الخلق! حيّ على التجديد والإصلاح"(٣) وراحوا يتسابقون من أجل إثراء رصيدهم المعرفي عن طريق قراءاتهم العديدة للآداب الغربية إمّا عن طريق القراءة المباشرة ممن يتقن اللغات الغربية المختلفة أو عن طريق الترجمة، هذه الأخيرة والتي كانت نافذة مهمة على أدب الغرب، فقد "أسهمت في تهيئة المناخ ولفت الأذهان وترغيب القراء لمثل هذا اللون من الأدب"(٤).

والسؤال الذي طرح نفسه لماذا اختار هؤلاء القصة وبخاصة القصة القصيرة ليمارسوا فيها هذا البند الجديد؟

الجواب على هذا السؤال سهل وبسيط. فالقصة القصيرة تعتبر "وسيلة سهلة لتحليل أي موقف من المواقف أو فكرة من الأفكار(٥) "هذا من جهة كما أن الخوض في الكتابة فيها يفضي إلى التركيز على جزئية من جزئيات حياة الفرد أو جماعة، وهذا لكون إطارها لا يتسع إلا لتناول شخصية مفردة أو حادثة مفردة... أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد"(٦)

و لكن ممارسة الأدباء المصريين لهذا الفن ممارسة حقة كان بفعل

ثورة ١٩١٩ م، حيث عرف الجانب السياسي طفرة واسعة فتحت المجال أمام التعددية السياسية وحتى التعددية الفكرية والثقافية وهذا ما أدى إلى انبثاق عدد كبير من الصحف والمجلات، فهناك من يقول "أن القاهرة وحدها تجاوزت صحفها ذلك الحين (١٩١٩ - ١٩٢٤) مائتي جريدة عربية، وأكثر من ستين صحيفة إفرنجية إلى جانب تسعين صحيفة إقليمية"(٧)

هذه الكثافة الصحفية ساهمت كثيرًا في ازدهار القصة القصيرة والتي باتت تمثل النبض الجديد للشارع وللرأي العام المصري، حتى أن طموح شبابه بات يفوق الحلم والتخيل والهيام، فأصبح الواقع هو مسرحه والحياة بكل تأزماتها ومراميها هي أدبه.

وبالتالي يمكن القول أنّ أدبهم أدب تميز "بنوع من السخط لأنه ورث قدرًا من التقاليد التي أصبحت تمثل بالنسبة له قيودًا يجب عليه أن يتخلص من آثارها"(٨) عن طريق السعي إلى التجديد والانفتاح على الآخر، وعليه فمفهوم الفنان عندهم اختلف جذريًّا عن مفهومه القديم من حيث الآليات والتقنيات وحتى اللغة المستخدمة من قبله. فلم يعد همه منوط بالتسلسل المنطقي للأحداث أو بالترتيب الزمني والمكاني بل أن فنان الجيل الجديد هو الذي يعبر عن عصره في صدق لا يختلف إيقاعه النفسي عن إيقاع ونبض زمنه"(٩)

القصة القصيرة صوت العقل

لقد مرّ المجتمع العربي بنكبات كثيرة جعلته يعيد حساباته في كل مجالات الحياة السياسية، الاقتصادية، والعسكرية وحتى الأدبية ومصر

من بين أكثر الدول تخبطا في هذه الأزمات حيث عانت انتكاسات عديدة من أكبرها انهيار الوحدة العربية بين مصر وسوريا ١٩٦١م. و في هذا المضمار لم يعد للفن المكانة التي كانت له، فقد فقد المجال الفكري والثقافي وهجه وتألقه بسبب حالة اليأس التي أصابت المثقفين من دعاة الوحدة العربية، وإثر هذا الانفصال تراجع الكثير من الأدباء، و سيطرت عليهم خيبة أمل كبيرة فلاذوا بالصمت هاجرين الأدب خوفًا من القبضة الخانقة، ووجد بعض المثقفين متنفسًا لهم في معالجة الأفكار الذهنية المجردة، وكثير منهم هرب إلى المسرح الذي وجد تشجيعًا من قبل السلطة، و لعله الجنس الأدبي الوحيد الذي نجا من الرقابة حين تفطن إلى توظيف التاريخ الذي قال من خلاله، بواسطة إسقاط، أشياء كثيرة"(١٠).

وفي ظل هذه الأزمات السياسية سكتت أقلام كتاب القصة القصيرة وتعثرت الأفكار وانهزمت الأذهان، فقد أحدثت هذه الأزمة "شرخاً عميقًا في جدار الخوف عند الجماهير والكتاب على السواء، وجردت المثقفين من ذواتهم، وأحدثت في داخلهم جروحًا وندوبًا أنستهم الإنجازات الكبرى التي تحققت داخليا وعربيًا وعالميًّا، وفي هذا المناخ عاد إليها من كان يكتبها، واتجه إليها من كان معرضا أو صامتا"(١١)

إنّ قصص ما بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧م جاءت مشحونة بالسخط المتعدد الأوجه، كما حملت في طياتها أصداء المناهج الحدثية والتيارات الجديدة، شعورًا من هؤلاء القصاصين بضرورة القطيعة مع كل ما سبب الهزيمة، بما في ذلك الأشكال والمحتويات.

فجاءت قصصهم مشبعة بتقنيات جديدة ومرتكزات فنية مكثفة كالرمز والحلم الجنون وتوظيف جديد للتراث، وإعادة النظر في بنية المكان وروحانية الزمان، وصياغة لغة تحمل دلالات جديدة "تعبيرًا عن صرخة الروح ضد كافة المظاهر المادية للواقع وبوجه خاص ضد الهزيمة المدمرة، وضد كل المعطيات الواقعية التي أدت إلى الهزيمة"(١٢)

فالواقع والسياسة والحياة الاجتماعية والوضع الاقتصادي أصبحوا بمثابة القلم الذي يكتب به الأديب، فلم يعد همّه أدب الماضي، بل أدب له فاعلية ثقافية فكرية اجتماعية حاضرة أداته الأولى تغليب العقل على العاطفة لأن العاطفة لا ترحم في ظل سياسة أصبح فيها القوي يأكل الضعيف، قدس مغتصبة وشعوب تعاني الفقر والعدمية، لا مسكن ولا مشرب ولا طعام. كل هذا وجدناه عند (السيد حافظ).

القصة القصيرة بقلم السيّد حافظ

إنّ هذا القاص هو الوجه الحسي المعبر عن الجيل الجديد للفن، فقد اختار أن يكتب المسرح بلغة واقعية والحق أنه نبغ في ذلك، ثم كتب القصة القصيرة فجاءت مواكبة لكل المضامين الحدثية الداعية إلى الاستقلال الفكري والنابذة لكل استراتيجية تقليدية في الإنتاج الأدبي.

إنّ قصص (السيد حافظ)، تحتكم إلى الفكر لا إلى المنطق وإلى الواقع لا إلى الخيال وهي تعتمد على الرمز لا على المباشرة. هدف الكاتب من ذلك ووسيلته مجتمعه المصري وكذا السياسة المتبعة فيه، إلى جانب مجمل الميادين الأخرى الحائمة حوله كالاقتصاد والفكر والثقافة

و غيرها، وقد ركز هذا القاص على الجانب الاجتماعي محللا ونابذا ومتذمرًا من الوضع الذي وصل إليه معتبرًا نفسه جزءا منه، يتألم لألمه و يئن من جرحه.

إنّ أكثر ما أثر في (السيّد حافظ) الإنسان والقاص في الآن ذاته ما عناه الفرد المصري في ظل حرب كانت كالوحش الذي عاث فسدًا في الأرض، فلم يترك للإنسان مجالاً لا للعيش ولا للحياة. والدليل على ذلك قصته التي تحمل عنوان "أحزان مواطن بلا عنوان" هذه اللافتة التي تظهر ومنذ الوهلة الأولى حالة الإحباط التي يعيشها المجتمع المصري في ظل التقلبات الاقتصادية والاجتماعية الصعبة والقاسية، فأن لا يكون للإنسان (عنوان) فهذا يعني التشرد، والنكران ، اللا وطن، اللا انتماء، اللا أمل، اللا...، اللا .... ، هذه الكلمة الرمزية تحمل محمولات جسام فتولد لدى القارئ حالة من المرارة و اليأس، لأنّ المأوى هو أول ما يطلبه الإنسان بعد الطعام ، فحتى الحيوان يحتاج إلى مسكن آمن يعيش في كنفه ويتكاثر فيه، فمن خلال هذه (الكلمة الرمز) نلمح أن الإنسان عند (السيّد حافظ) قد نزل منزلة دون الحيوان، و بالتالي فحقوقه غائبة وحضوره كانسان له اعتبار وحق في الحياة منعدم.

إذن من خلال هذا العنوان نستطيع القول أن (السيّد حافظ) مارس أهم مقوم من مقومات التجديد في فن الأدب، ألا وهو(التكثيف الرمزي). فقد استطاع أن يوظف كلمة ليحيل عن طريقها على نصوص ونصوص، وبهذا تمكن (السيّد حافظ) أن يحقق مفهوم (جيرار جينات)

القائل بأن العنوان ما هو إلا (نص موازي) للنص الأصلي، أي أنّه حامل لمحمولات تخصه وتخص قارئه.

وأما عن نصنا القصصي الذي بين يدينا، فنقول أنّ النص الموازي قد توافق مع نصه الأصلي منذ الوهلة الأولى أي منذ الجملة المفتاح وذلك من خلال استهلاله بقوله: "هنا البعوض طعام الشرطة، والذباب طعام البشر"(١٣) فالإنسان الذي أكد (لا إنسانيته) يصبح الذباب والبعوض طعامه، وهنا يحضر الرمز كذلك ليفتح بابًا كبيرًا من التأويل أولها رفض القاص للحرب التي دمّرت كل شيء و جعلت البشر لا يعيشون بشريتهم في ظل الفقر والبؤس والجوع، لأن (البعوض و الذباب) حشرتان لا تدلان إلاّ على الفقر والعفن والجثث المترامية. هذه الجثث التي أصبحت تمثل الوجه الجديد لمدينة (بور سعيد)، فحتى بطل القصة (ذكي) لم يستطع الوصول إلى بيته الذي كبر وترعرع فيه بسبب الدمار الذي مسّ المدينة والذي جعل منها مكانًا آخرًا غير الذي كانت عليه.

ومن هنا نلمس أنّ كتابات (السيّد حافظ) ممتلئة ب"الكثير من الحزن والمرارة التمرد"(١٤) من الوضع الذي وصلت إليه البلاد، مثله مثل كتاب جيله والذين نهضوا من سباتهم على سخط وتذمر ودعوة إلى الرفض والتغيير، ثم إنّ الصدمة التي أحدثتها الهزيمة السياسية استطاعت أن تغير من قناعات شبابها، خاصة حينما علموا بمدى هشاشة البنى والمؤسسات المختلفة ومن ثم امتدّ الرفض والتذمر والتمرد إلى الأدب وبالتالي "تولّد عندهم رفض إلى كل ما أدى إليها،

وتمثل ذلك فنّيًا في البحث عن أشكال جديدة لمواجهة مواقف جديدة"(١٥)

وأما عن (السيّد حافظ) فقد تماشى مع اللغة التجديدية المستحدثة في زمن الظلم والاستعباد.

١- من حيث ملامسته للواقع المعيش للمجتمع المصري خاصة بعد النكسة "ساعات وأنا أدور في تلك المدينة المتسعة المتسعة"(١٦) فالمدينة المدمرة جراء الحرب أصبحت واسعة لفقدانها معالمها وأبنيتها وشعبها وأروقتها ومحلاتها، حتى باتت "المدينة الفزعة"(١٧)

٢- تخلي (السيّد حافظ) عن الأسلوب القديم المتميز بالرتابة والقيود الكلاسيكية المتمثلة في الوحدات الثلاث (الزمان والمكان والشخصيات) واعتماد تكنيك مركب كأداة تعبير عن العوالم الداخلية للشخصية.

تحطيم القاص للتسلسل الزمني واعتماده على توظيف جديد لمفهوم الزمن مثلما وجد في القصص الغربية عند (بروست) وغيره، ففي هذه القصة النموذج نجده تارة يحكي قصة البطل (ذكي) الذي "عاد بعد حرب ٧٣ إلى مدينة بور سعيد"(١٨) وهو يبحث عن منزله الذي لم يعثر عليه وسط الدمار والركام، ثم يعود ويتحدث عن مذيعة تتحدث عبر المذياع وهي تعبر عن حالته فهو عائد من الحرب، بعدما قدم كلما لديه من جهد وقوة من أجل الوطن ليجد نفسه في الأخير رجلا بلا عنوان. "ليس عندي منزل، المذيعة انه يمجد القيادة التي راعت كل

المقاتلين"[١٩] وهنا نجد أن الرمز حاضر في كل مقطع. وكلمة تطلق من قبل القاص، (فالسيّد حافظ) كان رافضًا كل الرفض للسياسة المطبقة في عهد الرئيس السادات عكس ما كان في عهد الرئيس جمال عبد الناصر، وهذا ما نلمسه من خلال هذا المقطع الذي يبرز تهميش المقاتلين البسطاء الذين بذلوا كل ما في وسعهم من أجل وطنهم ليقابلوا بالتهميش وبعدم المبالاة بهم. فالمجد للقادة والعذاب للبقية، ثم بعد ذلك يعود ليحكي حكاية (صابر أفندي) "امتهن مهنته مدة ٤٠ سنة، صدق في خدمت الناس، وتابع كل مشاكلهم، من المؤكد أنّ الصحفي سيكتب تحت الصورة هذا المواطن المخلص ظل أربعين عامًا يخدم بلده،... أربعون عامًا وأنا أكتب للصحف والمجلات في باب شكاوي المواطنين على كل خطأ يحدث في الشارع أو الحيّ أو المدينة"[٢٠]. ولكن لا يوجد من يسمع. إذن بطل آخر في قصة قصيرة تدور في فلك التهميش واللامبالاة بالناس البسطاء، ولكن دون قيد زمني أو تسلسل منطقي للحدث، لأن المهم هو الفكر وما المراد إيصاله للآخر ليس الجانب التكتيكي الفني.

إذا عدنا إلى الظاهرة الأكثر انتشارا في قصص (السيّد حافظ) فسنلمح (ظاهرة الحزن) التي استفحلت كل المجموعة نتيجة حالة الرفض للحالة الاقتصادية والاجتماعية التي يعيشها الشعب المصري، والتي حسب القاص أوجدتها سياسة (الرئيس أنور السادات). ولذلك نجده يحن إلى العهد الذي سبقه قائلاً: "لم أشكر يا بحر... والحرية المراكب والمراكب حملت الملك فاروق والانجليز والبحر فيه أسماك أكلت جسد

عبد الناصر... وبعد أن أكل السمك جسد عبد الناصر أخذ السمك يأكل بعضه بعضًا ... وعروس البحر ملكت أسطولاً بحريًّا وبريًّا وجويًّا"[٢١].
نستنتج من كل هدا أن (السيّد حافظ) يرى أنّ الجانب السياسي والقادة الذين حكموا البلد كان لهم دورا كبيرا في حالة الحزن التي تسكن قصصه، ضف إلى ذلك عدم الكفاية المادية، والحرمان العاطفي والظلم والاغتراب، وهي أهم المشكلات التي يعاني منها إنسان (السيّد حافظ).
فمأساة الغربة والاغتراب بفعل تخلي الحبيب عن حبيبته كانت فاعلا موضوعيا مهما في قصصه آه يا ابنة الحقول الفسيحة لو تدرين ما فعلت عيناك بي... في دروب قاسية العطاء قاصرة التصور، آه لو تدرين... لبكيت من أجلي الأيام والليالي، آه لو تدرين كيف أمضيت الأيام والليالي جائعًا غريبًا... عاريًّا... غيرتي تلك الأيام الغريبة"[٢٢]
فحبه العميق لها، جعله يشعر بحزن فراقها حينما كان بعيدًا عنها من أجل جمع المال ليستطيع عن طريقه أن يتوجها عروسا له، ولكن حزنه الأعمق حين اكتشف أن حبيبته (نرجس) قد تزوجت مع غيره وماتت وهي في حالة وضع لمولودها.
"نرجس ماتت منذ خمس سنوات... تزوجت وماتت أثناء الوضع هي والطفلة التي أنجبتها"[٢٣]
فعدم الكفاية المادية أسقطت البطل في فقده للحبيبة مرّتين، مرة حينما تزوجت والأخرى حينما ماتت، وبالتالي فمضمون القصة قائم على تسجيله لواقع مادي نفسي، أما رؤية الكاتب فهي تسليط لواقع مأسوي موجود في مجتمع اللاعدالة والطبقية الاجتماعية والحقل

للعيش فيه إلاّ للطبقة الرفيعة العالية، أما البقية فلا يهم، ويستمر هذا التأزم عند بطل (عندما تحول المواطن فوزي الدسوقي إلى سياسي) في تحقيق الحد الأدنى من العيش، وها هي أمّه تؤكد ذلك قائلة "يا فوزي ليست هذه وظيفة يا بني... منذ مات أبوك ونحن نريد أن تكون رجل البيت"(٢٤) فالوظيفة التي يمتهنها (فوزي) لا توفر للبيت أقل الأشياء.

وتمتد أزمة البطل إلى أعماقه حينما بدأ يشعر بمدى ظلم الزمن له يقول: "ها قد ذهب زمن الطفولة والحلم بالمهرة... ها هي المناجل والمشانق... ها هي الطعان والسهام والأحزان ... والصحوة لمبيدة المنال"(٢٥).

إنّ (فوزي الدسوقي) لم يكفه الحرمان المادي الذي أوقعه في الشعور العميق بالحرمان، فقد عمق هذا الشعور حرمانه من حقه في إبداء الرأي، فليس للإنسان البسيط العادي أن يفتح فمه ويتكلم في شؤون متعلقة بالبلد، فبمجرد أن فتح فمه وجد نفسه محصورا بين القضبان.

إذن ومن خلال هذه المقتبسات المأخوذة من المجموعة القصصية، نلمح مدى انغماس القاص في وجع المجتمع المصري، وبالتالي يمكن القول أنّ هذه الأعمال تسعى وبجهد إلى مكاشفة الواقع وتبيان أزمته دون أن يعيبه أو يشوبه الدخول إلى الرصد المباشر للأحداث إذ أنّ جمالية السرد والمراوغات الفنية كثيرة ومتنوعة، حتى أنّ كل قصّة تكاد لا تشبه سابقتها أو لاحقتها في جانب التقنيات والسلوكات اللغوية المبثوثة في كل قصة، وهذه الخصائص من أهم وأرقى ملامح التجديد

والتي باتت السبيل الأوحد للكاتب.
إذا عدنا إلى مسألة (القومية) أي الأدب القومي والذي يعتبّر أحد مسارات التجديد في الوطن العربي من جهة أخرى، والذي قد سبق الذكر أنّ بدايات ظهوره في العالم العربي كان بمصر، فسنجد أن (السيّد حافظ) قد وقع عليه منذ اللافتة العنوان لمجموعته المكونة من ٤٠٠ صفحة والتي تدور في فلك المسرح السياسي والاقتصادي والاجتماعي للمجتمع المصري منذ التسعينات حتى يومنا هذا.
فالمجموعة تحمل عنوان (لك النيل والقمر)، والنيل هو من أبرز رموز مصر، فهو الماضي والحاضر والمستقبل، وهو الممثل والمنعش لاقتصاد البلد ، والموثق للعلاقات السياسية للبلد مع البلدان الأخرى من جهة ومع سلطة البلد وشعبها من جهة أخرى. هو الجمال والسياحة والتراث والتاريخ وبالتالي فالنيل خاصية متعلقة بمصر لا لغيرها، وبالتالي فالفهم الأولي الذي ينبثق منذ الوهلة الأولى لتناول المجموعة ينم على أنّها مصرية شكلاً ومضمونًا.
ويدعم هذا المفهوم الحكاية المفتاح والتي تفصح عن البعد القومي للمجموعة ككل، "قال أبي: سموه السيّد تيمنًا بالشيخ السيّد البدوي، حتى يكون صوفيًّا، شيخًا مهابًّا، وقورًا، نبيلاً، شامخًا يأتي بالمعجزات، يسير فوق الماء، يأمر السحاب وينقذ العذاري. في عيد وفاء النيل، يأمر النيل أن يجري فيجري، وأن ينهض فينهض، فيصبح نافورة لعنان السماء، كان أبي قوي الشخصية لذا كان اختياره هو الأمثل: السيّد"[٢٦]
من خلال هذا المدخل ندرك مدى تفطن القاص للبعد التجديدي والذي

بات ضرورة في الساحة الفنية. فبالإضافة إلى البعد القومي المستفحل منذ البدء، تأتي الأسطورة كتكنيك خادم للسرد من جهة ولتغذية القصة من جهة أخرى وبالتالي لم يعد مفهوم القصة القصيرة، شخصيات، حبكة، زمان، مكان. هنا (السيّد حافظ) كسر كل هذه المفاهيم فأصبح اللا مكان واللازمان هما المتحكمان في البعد السردي للقصة وبالتالي حدث تزاوج واندماج بين (الماضي و الحاضر)، فالماضي تداخل مع حاضره و أصبحا يمثلان بعدًا واحدًا يأتي المقطع الثاني، ليؤكد مصريته، ومدى الانتماء الفكري والعقائدي للمجموعة لكل ما هو مصري، وليس غير ذلك، ليضيف له بعدًا سياسيًّا فيه شدة من النكران والانسلاخ من كل ما حدث في مصر بعد أزمة ٧٣ يقول: "جدي الأوّل كان أحد ملوك الفراعنة العظام، وفي عقله من الزمن، خرج على جدي بعض الزعران، والمرتزقة والأعداء. فاغتصبوا البلاد والنساء... واستباحوا كل شيء"(٢٧)

فأرض مصر أصبحت تتخبط تحت وطئ صرخات المحرومين من النساء والأطفال. ولا أحد يستطيع سماع هذه الآهات إلاّ من كان جزء منها، (السيّد حافظ) هو ابن مصر وابن الطبقة المسحوقة والتي لا ترى من بدٍّ إلا الخروج إلى الأمان، بأي وسيلة كانت وبأي طريقة أمكنت ووسيلته وطريقته كانت القلم.

الهوامش

(١) د. سيّد حامد النساج: تطور فن القصة القصيرة في مصر، مكتبة غريب، ط٤، ١٩٩٠، ص ١٥٧.

(٢) نفسه ص ١٥٩.

(٣) (الفجر)، العدد ١٦-١ مايو ص ٢، من مقال د. حسين فوزي (كتاب جديد و أدب جديد).

(٤) الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة، دراسة و مختارات، دار المعارف، ط ٢/ ١٩٧٨، ص ٦٦.

(٥) د. عز الدين إسماعيل: روح العصر، دار رائد العربي بيروت، ١٩٧٨، ص ٣٤٧.

(٦) نفسه ص ٥٣٠.

(٧) د. سيّد حامد النساج، تطور فن القصة القصيرة في مصر، ١٢٤.

(٨) يوسف السباعي: الهلال، أغسطس ١٩٧٠، ص ١٩٢.

(٩) مجبر طوبيا: القصة القصيرة بين جيلين، العربي، أغسطس ١٩٧٠، ص ١٩٩.

(١٠) طاهر أحمد مكي: القصة في وادي النيل، العربي، ع ٣٧٧ س ٣٣ أفريل ١٩٩٠ ص ١٠٩.

(١١) طاهر مكي: القصة في وادي النيل العربي، أفريل ١٩٩٠، ص ١٠٩.

(١٢) سعد أردش: المرجع في المسرح المعاصر عالم المعرفة، ع ١٩، الكويت تموز.

(١٣) السيّد حافظ: أحزان بلاعنوان ص ٨٠.

(١٤) طاهر مكي: القصة في وادي النيل العربي أفريل، ١٩٩٠، ص ١٠٩.

(١٥) الطاهر أحمد مكي: مجلة العربي، ع، ٣٧٧ أفريل ١٩٩٠ ص ١١١.

(١٦) السيّد حافظ، أحزان بلا عنوان ص ٨٠.
(١٧) نفسه ص ٨٠.
(١٨) السيّد حافظ: أحزان بلا عنوان، ص ٨٠.
(١٩) السيّد حافظ: صابر أفندي طز ٧٧.
(٢٠) السيّد حافظ: صابر أفندي طز.
(٢١) نفسه ص ٨٠.
(٢٢) السيّد حافظ: نرجس الصباح ص ٤٧.
(٢٣) نفسه ص نفسها.
(٢٤) السيّد حافظ: عندما تحول المواطن فوزي الدسوقي إلى سياسي ص ٥٦.
(٢٥) نفسه ص ٥٦.
(٢٦) السيّد حافظ: لك النيل و القمر.
(٢٧) نفسه.

الهجنة الأجناسية في أعمال السيّد حافظ الإبداعية
نور و موسى الحبل السري للروح
- نموذجًا –

ملخص:

أعتقد أن هذه الورقة النقدية لابدّ أن تنطلق من أول لقاء بين العمل ومتلقيه أي الغلاف الخارجي، والذي يعلن فيه الكاتب منذ الوهلة الأولى عن التداخل الأجنوسي بين الرواية والمسرحية وذلك من خلال إعلانه لكلمة رواية أو مسراوية وهنا أدخلنا المبدع منذ اللحظة البدئية إلى التسليم بأنّها كتابة تدخل ضمن ما يسمى بالتجريب، فالجدار الفاصل بين الأجناس المتباينة القصة، الرواية، المسرحية ذُوّب وتداخلت هذه الفنون لتنشأ لنا معلمًا فنّيًا مفتوحًا إلى ما بعد القيد الأجنسي.

وإذا استحضرنا الرواية كقراءة بدئية ساذجة، فسنستشف حضور القص القرآني، كأساس بنائي للسرد الروائي، اذ أن السيّد حافظ اختار سورة القصص، غافر ليستحضر منهما قصة سيّدنا موسى وما حدث له في زمن فرعون فيجعلها القاعدة الكبرى لعمارته الفنية، والتي شيّدها الكاتب مستندًا على تناص ديني تاريخي، كأداة فعلية محركة للنسق الفكري المعلن في العمل ، ذلك أنّه يعتبر من "مقدمة الفنون الأدبية، التي تعالج في إطارها مشكلات الإنسانية، بإيحاء متحرّر مكين من عقليتنا وفلسفتنا، وبهداية قويمة مستمدة من وجداننا وروحنا"(١) فهو الفن الأقرب الى نفوس البشر لأنه يذلل الرؤى الفكرية للأنا الإنسانية بطريقة جمالية سمحة ،تفتح مجال الفهم والاستيعاب لمعارف

---

(١) محمود تيمور، القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى، منشورات المكتبة العصرية صيدا وبيروت، د.ط، د.ت ص ١٢.

ومسلمات وأطر فكرية واجتماعية بطريقة سلسة وبباسطة لغوية مستساغة، وبالتالي فلا غرابة أن نجد القصة في القرآن بوصفها واسطة بيانية تبليغية لناموس سماوي، غايته تجذير العقيدة، وتوطيد نظام الحياة المتكاملة للإنسانية، وتغيير ما بالنفوس

من جهالة وشرك وعبودية، والدليل على ذلك نزعتها الواقعية فقد صدرت في أغلبها مرتكزة على مرجعيات تاريخية، ارتبطت بسير الأنبياء و الرسل، في أزمان غابرة، بأخبارهم وصراعاتهم من أجل رسالات الله... فالصدق التاريخي معيار حرص القرآن على اثباته وتأكيده، المرة تلو المرّة"(١) وفي رواية نور وموسى يظهر هذا العبد التاريخي ويتجسّد منذ اللوحة الأولى "قال إنّ جد جده كان مصريًّا ويتبع أخناتون وقد فرّ أجداده من بطش جنود وكهنة توت عنغ آمون مع الأهالي الذين يؤمنون بـأخناتون التي بل بسطا وصان الحجر الشرقية، وهناك وجدوا بقايا الهكسوس والإسرائيليين فتزوج من عبرانية، فأصبحوا أتباع يعقوب و أحب موسى فاعتنق مذهبه وأصبحوا من بني إسرائيل عبرانيين.(2)"

أي أنّ السيّد حافظ عاد إلى التاريخ المصري، تاريخ الفراعنة ليحبك قصته ذات البعد الديني، بلمسة تاريخية وهذا ما يدل على اعتزازه بالأصول الفرعونية التي ينتمي إليها والتي يتشوق لها وينبه القارئ

---

(١) سليمان عشراتي، الخطاب القرآني مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي

(2) السيّد حافظ: نور وموسى، الحبل السري للروح، رواية أو مسراوية، مركز الوطن العربي، رؤيا، ط٢، ص١٢.

إلى البحث في متونها من خلال دعوته ذات البعد الإبداعي الجمالي، فأخنتون أو الروح الحيّة لأتون فرعون من أهم فراعنة الأسرة الثامنة عشرة، وهو من الأسرة الفرعونية الحاكمة من أب يدعى أمنحوتب الثالث وأم تدعى الملكة تيي رفض أخناتون جميع الآلهة التي كان يتعبدها المصريون قبل توليه الحكم وأبقى على الإلاه آتون وتعتبر زوجته نفرتيتي من أهم زوجاته اللاتي أنجبن له فقد أنجبت له ستة بنات، وكان له ابن يدعى توت عنخ أمون وهو أحد فراعنة الأسرة المصرية الثامنة عشر في تاريخ مصر القديمة ،ومن هنا نرى أنّ الكاتب قد وضعنا في سياق الحضارة الفرعونية، إذ أن عودته إلى قصة سيّدنا موسى عليه السلام، لم تكن من منطلق ديني فحسب بل زاوجه ببعد تاريخي، ليسقل روح النص الإبداعي ويترجم تلك المرحلة بدقة علمية وباستحضار للملكة العقلية المدمجة بالخيال والتخييل.

وهنا نسلم على انتهاج المبدع لتقنية فنّية وهي التناص، والأغلب أن المعمول به في هذه اللوحة الجمالية هو التناص الديني والتناص التاريخي، اذ من خلال ما أوردنا سابقًا عما جاء في النصوص المضمرة التي حاولنا الإفصاح عن جزئية منها أي عن ماهية اخناتون وابنه آمون، ندخل ضمن ما يسمى بالتناص التاريخي وهذا لِيُعْطِي لها لمسة تناصية إبداعية فيها من الشعرية والفنية ما يجعل النص الروائي نصًّا مفتوحًا على معارف وعلوم ومشارب متباينة، ذلك أن التاريخ يعتبر الوعاء الحافظ لكل الأحداث التي تمر بها الأمة وعلاقتها الداخلية بين تياراتها الثقافية والسياسية والفكرية المتباينة أو في علاقاتها

الخارجية مع غيرها من الأمم والشعوب، وبهذا تعد المادة التاريخية ثراءً دلاليًّا لكل مبدع يوظفها بما يتناسب والجوانب المراد التعبير عنها، وبهذا يمكن القول أن التناص التاريخي يكمن في "تداخل نصوص تاريخية مختارة قديمة أو حديثة مع النص الفني، بحيث تكون منسجمة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في عمله [(1)]"

فبالعودة إلى الرواية التي تنطلق بطلب البطلة سهر بطلة حكايات السيّد حافظ من شهرزاد المرأة الحكيمة في حكايات الراوي على مدى سلسلة أعماله الروائية، بأن تروي لها حكاية نور وموسى تبدأ شهرزاد بالكلمة المفتاح لكل بداية حكاية كان يا ما كان وهنا نعود بالطبع إلى كتاب ألف ليلة وليلة الكتاب التاريخي المشهور والمؤسس الفعلي للبعد القصصي الحكائي في الثقافة الفارسية والعربية على السواء، فكليلة ودمنة و ألف ليلة و ليلة هما العصب التاريخي للفكر الحكائي، وهنا نشعر أنّ السيد حافظ أراد منذ البدء أن يسم كتاباته ببعد أصيل وهذا بالعودة إلى المرجعية الأولى للكتابة الحكائية، ضف إلى ذلك اختياره لاسم شهرزاد بطلة ألف ليلة وليلة والتي كانت محور الفعل الحكائي، والتي نجدها في هذا العمل تلعب نفس الدور باختلاف الجزاء، فالجزاء في الحكاية الأصل كان انقاض نفسها من الموت، أمّا هنا

---

(1) حسن البنداري وآخرون: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزّة، سلسلة العلوم الانسانية ٢٠٠٩، المجلّد١١، ع٢، ص٢٩٥.

فرغبة تعليمية من جهة وزيادة القرب والمحبة بينها وبين سهر من جهة اخرى.

تقول شهرزاد أن والد نوركنعان كان جده يتبع أخناتون ثمّ فرّوا من بطش ابنه آمون وهناك وجدوا الهكسوس والإسرائيليين فأما عن الهكسوس فهم شعوب بدائية بدوية من أصول مختلفة دخلت مصر من الشرق في فترة ضعف الدولة، أما الإسرائيليين فهم شعب من ذرية يعقوب بن إسحاق بن إبراهيم ويعتبر يعقوب وإبراهيم عبرانيين لذلك فمجرّد أنّ يتزوج كنعان من عبرانية أصبح من أتباع يعقوب.

وهنا دخلنا إلى التناص الديني وهو التناص الأكثر حضورًا في هذه الرواية، اذ يعدّ بمثابة المرجعيّة الأساسيّة للحبك القصصي فالكاتب اعتمد في قص هذه الحكاية على شاكلة رواية مستندًا على سورة القصص وسورة غافر، إذ أنّ قصة سيّدنا موسى جاءت مفصّلة في كتاب الله، وقد وقع الكاتب فيها في لعبة التناص الديني.

حضور التناص الدينى في العمل :

يتداخل مصطلح التناص Intertextuality في الثقافة العربية مع مصطلحات أخرى، مثل التضمين أو الاقتباس أو الالماح/الإلماع، فكل هذه المصطلحات تقع في دائرة العلاقة بين النصوص ومن أهم النقاد المتطرقين لهذا الالتباس هاريز Harris من خلال معجمه مرادفا اللإلماع أو الالماح Allusion كما ينص في معجمه أيضًا، على أنّه "استدعاء شخص Person أو شخصية CHaracteur أو مكان، أو حدث، أو فكرة،

أو قطعة Portion من نص ما عن طريق الاقتباس على وجه التحديد أو على وجه التقريب، وهذا الاستدعاء أو الايحاء Suggestion يكون مقصودًا لتوجيه القارئ إلى أن يسخّر جهوده إلى مظهر ما للمرجعية Référent لكي يصل إلى نقطة تأصيل النص"(١)

وبهذا فالمتمحّص لهذه النظرة يجد فصلاً بيّنًا بين مصطلحي الالمام والالماح و مصطلح التناص، من حيث أن الأولين يقومان على علاقة انفصال تامة بين النصين و لا يمكن القول بامتصاص النص الأول للثاني، فمن هذا المنظور "يرتكز أي نص أو يتوقف على نص سابق يؤدي وظيفة أو عملاً بوصفه مصدرًا ثابتًا يتم استرداده أو استعادته أو إظهاره أو تجليه عن طريق دراسة الإلماح/الإلماح والاقتباس والمرجع"(٢) وبهذا فإننا نقع في الرؤية المقدّمة من قبل الناقد كولر culle والذي "يلفت انتباهنا إلى أهميّة النصوص السابقة، ملحًا على أن فكرة استقلالية النصوص هي فكرة مغلوطة ومضلّلة، وأن أي عمل يكتسب معناه فقط لأن أفكارًا معينة قد تمت كتابتها سالفًا"(٣) وبهذا فاكولر يقودنا إلى فهم محدّد للتناص على أنّه "يركز على فكرة المفهومية أو الإدراكية Intelligbility على معنى "(٤) وهنا يقوم نص آخر فيستقل بنفسه ليكوّن كيانًا آخر منشق عن الأوّل سواءً من حيث

---

(١) Harris, Wendell, V 1992 P 175,177,10
(٢) Elam, Helem Regueiro 1993,P 160
(٣) Greimas, A,J and Courtes, 1982 P 160
(٤) Id bd ; p 160.

الجنس أو اللغة أو حتى الوجود الفني للعمل بحدّ ذاته، ولعلّ رواية نور وموسى للسيّد حافظ خير مثال لذلك، فالمادة الخام نص قرآني لكن المنتج رواية تختلف في مقوماتها ومنتجها عن النص المتناصة معه.

ففي صفحة ١٤ من الرواية، انطلق المبدع الروائي باستقطاع فكرة دينية والتي بنى على نسقها النص الروائي، وتتمثل في فكرة وضع سيدنا موسى عليه السلام في اليمّ لإنقاذه من بطش فرعون الذي لم يكن له أي نية لترك ذكر ينمو في مملكته خوفًا على ملكه ونفوذه، "كانت كل أسر الإسرائيليين في مصر تخاف على أولادها الذكور، وكذلك خافت أم موسى سفطًا على البردى وطلياه بالزفت والجمرة، ووقفت مريم أخته تراقب الطفل موسى الذي وضع في نهر النيل من بعيد"(١)

إذا عدنا إلى النص القرآني، المتناص مع الرواية والذي عدّ بوابة الدخول إلى متنه الروائي فسنقرأ الآية التي يقول فيها جلّ جلاله وَأَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّ مُوسَى أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ(٢) فالتعالق النصي الوارد في العمل الفني بيّن وواضح لدى القارئ العادي، إذ أنّ المسلم الحق ليس له دستور حياتي خارج أطر دينه، وكما كانت لغة القرآن الوسيلة الوحيدة لإقناع البشرية بالسلوك المناسب للعيش الرّغد، كان لزامًا أن يُفْتَحَ سجلّ المعاني والأفكار الواردة فيه ليستدّل

---

(١) السيّد حافظ: نور وموسى ص ١٤.
(٢) سورة القصص الآية ٠٧.

بها كطريق يسير يقودنا إلى صواب المبتغى والأصل أن الفنون الإنسانية على اختلافها، سواء أكان النقش أو الرسم أو الموسيقى أو فن الكتابة بأنواعها لا يمكنها أن تنأى عن هذا المسار لأنه منطلق ونهاية كلّ مسألة حياتية للإنسان المؤمن، و السيّد حافظ مثال واضح على هذا المسار الفكري، إذ أوجد لنفسه نهجًا خاصًا، يستند فيه على رؤى المنطق الرياضي في سقل بعده الإبداعي، فالرواية تحاكي قصة سيدنا موسى بكل أبعادها الحقيقية "كانت آسيا عاقرًا"(١) فالقص القرآني يحاكي قصة السيّدة آسيا والتي لم تكن باستطاعتها الانجاب وهذا كان السبب الرئيسي لرغبتها الملحة على تبني الطفل موسى، والذي وعد الله في كتابه بإعادته إلى أمه كما وردت في الآية والتي أخذها الراوي كقاعدة ركيزة بنى على أساسها نصًّا فنّيًا خياليًّا مستخدمًا لغة روائية "وجيء بأم موسى وأخذت تعتني به وترضعه لبنها"(٢)

نلاحظ من خلال هذا المقطع النصي، التداخل المباشر بين النصين القرآني والرواية وهذا يتوافق ومقولة رولاند بارث القائلة بأنّ "كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراء فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، اذ تتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلاّ نسيجًا جديدًا من استشهادات سابقة"(٣)

---

(١) السيّد حافظ: نور وموسى ص ١٥.
(٢) نفسه ص ١٥.
(٣) ينظر: رولان بارث/ آفاق التناصية، دراسات مترجمة لـ محمد البقاعي الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ص ٤٢.

ولعلّ ما وجدناه في هذا النص جدير بالوقوف عليه لما له من سلطة تأثيرية قوية على المتلقي ولحمله لنص ساكن في كل خلايا النفس المسلمة، اذ تعدّ هذه الخاصيّة ميزة خاصّة بالثقافة العربية الإسلامية خاصة وأنّه يعدّ النموذج المقدس سواء من ناحية الجمالية والشعرية اللغوية المتفرّد بها أو من حيث الأفكار والمعاني المبثوثة فيه.

إنّ توظيف النصوص الدينية ولاسيما القرآنية، في الأدب يعدّ من أنجع الوسائل، وذلك لخاصية ذهنية في هذه النصوص تلتقي وطبيعة الأدب نفسه، وهذا ما يسعى الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الانسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيًا أو أدبيًا"(١)

ومن هنا يأتي الحكم النقدي على العمل الروائي للسيّد حافظ فمن الذكاء اشتغاله على هذا النسق والذي يجعل من نصه لوحة فنية إبداعية ذات بعد ارشادي، تربوي، قريب من النفس البشرية فالمعروف في كل عمل قصصي روائي حمله لجملة من المعايير الفنية المحدّدة لطقوس الفن ولعلّ من أبرزها على الاطلاق عنصر التشويق المعتمد عليه في شدّ القارئ والتأثير فيه وهنا تقدم لنا هذه الرواية طبق فاكهة فكرية، تعليمية، ترفيهية سندها اللغة المنتقاة والبعد التاريخي الديني الموازي لها، والمعروف أن حضور النص الديني كان مستلهمًا في النصوص الشعرية قبل الحضور النثري، وهذا لاستجلاء الفصاحة والبيان وبثها

---

(١) كرستيفا: علم النص، تــ: فريد الزاهي، دار تويقال، الدار البيضاء.

في القصائد والأشعار فتكتسب قوة وجزالة وهذا ما يؤكده إبراهيم موسى من حيث أنّ توظيف الشاعر لهذا الفكر واللغة الدينية يعود لأسباب عدّة من بينها قداسة القرآن الكريم باعتباره مصدرًا أدبيًا يتسم بذروة البيان والفصاحة أو لاعتباره كتاب دينيًّا يمنح الخطاب الشعري سمة التصديق ثانيا باعتباره تجليا نورانيا لقصص شخصيات دينية شائعة منها المؤمن والكافر والمصدق والمكذب... تظهر فيها أبعاد النفس الإنسانية ونوازعها المهلكة، أو نوازعها الخيرة ثالثًا باعتباره ماضيًا وحاضرًا و مستقبلاً، يجدر التمسك به، واحتضانه ضد الهجمة الصهيونية الشرسة، التي تريد تجريد الانسان العربي المسلم من دينه وتاريخه وتراثه[١] وبهذا نفهم أنّ الأدب ما هو إلاّ تمثيل للحياة، والمبدع مهما ابتعد عن الواقع في نقل الفكرة فهو في حقيقة الأمر لا يصور إلاّ ذلك الواقع، ولكن لابدّ له من استجلاء علامات فنية حتى يبتعد عن البعد التقريري ويقترب إلى البعد الجمالي وبالتالي "فالقيمة الحقيقية للأدب تكمن فيما يقدمه من قيم ودلائل، والحكم عليه متعلق بقيمته ووظيفته وتأثيره في الفرد والجماعة"[٢]

حضور التناص التاريخي:

إنّ المتتبع لظاهرة التناص يلاحظ ما تحمله الدلالات السابقة من قرائن

(١) مارك أنجينو: التناصية: دراسة ضمن كتاب آفاق التناصية، تـ: محمد البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٨.
(٢) ينظر: علي عبد الخالق علي دومة، في الأدب ومذاهبه المعاصرة، ٢٢٦.

ذات صلة بقضايا الراوي واهتماماته، فالتناص وسيلة لإشباع رغبة الكاتب في إضاءة مكبوتات النفس، كما أنّه محاولة لمحاكاة التاريخ الديني ويمكننا القول أنّه للتناص صلة وثيقة بالغاية التي يسعى المبدع البلوغ اليها.

قال الله لموسى: أدخل يدك إلى جيبك، فأدخلها ثم أخرجها واذا يده البرصاءبيضاء فقال الله لموسى:

رد يدك إلى جيبك، تعد سليمة من جديد"(١)

إنّ هذا النص هو إعلان صريح على التداخل الموجود بين النص فـ"حضور النص السابق في اللاحق يعني تداخل حتميًّا بين الذاكرة العامة والخاصة، مما يؤثر في رؤية المبدع لعالمه"(٢)

وعليه فالنص الحاضر يبني حضوره من النص الغائب حاملاً لدلالات جديدة تتماشى وتجربة المبدع وكذا ظروف ابداعه، بشرط أن النص الجديد يكون له القدرة على استيعاب النص المرجعي من خلال أهليته ومقدرته على هضمه وامتصاصه، إلى أن يصل إلى درجة الاحتواء والتداخل التّام أي لا قدرة على الانفصال بينهما، ومن هنا فإننا نتوافق والتفسير المقدم من قبل كرستيفا على أنّ النص هو ابدال للنصوص، أي نقل أو تحويل نظام علامة إلى نظام علامة آخر، لكن هذا التحويل

---

(١) السيد حافظ: نور وموسى، ص ٥٥.
(٢) ينظر: محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، دار الشروق، ط١، القاهرة ١٩٩٦، ص ٥٠.

يقتضي "تدمير الوضع القديم وصياغة وضع جديد"(١)

فالرواية مثلا تحمل فكرة الفروقات الموجودة بين العبرانيين والمصريين وهذا مفهوم تاريخي عرفته البشرية وآمنت به منذ زمن بعيد ،فالفراعنة لهم الشأن الأكبر وهم أهل الأرض أمّا العبرانيين فــ"أقل من المصريين؟"(٢) والدليل على ذلك أنا الرواية تروي قصة حب كبير تدور بين البطلة نور ذات الأصول العبرانية والبطل محب الفرعوني القائد ذو المكانة الرفيعة والعالية إذ أنّه قائد كبير في الجيش الفرعوني واليد اليمنى لفرعون، ولهذا فنظرته للإسرائيليين أو العبرانيين نظرة ترفّع، ففي حادثة لقائه الأول بالحبيبة المقبلة نور، قدم لها بعض من النقود لقيامها بسقي حصانه، لكنها رفضت ذلك بإصرار فأجابها بغضب "أنت بلهاء... خذي أيتها العبرانية المصرية البلهاء"(٣)

هنا وقعنا في تناص تاريخي بين الفكرة التاريخية التي تمجّد الوجود الفرعوني على الأرض، على أنهم أنبل خلق الله وأنهم قد استطاعوا أن يصنعوا لأنفسهم مجدًا لم ولن ينسى عكس العبرانيين والإسرائيليين الذين نبذوا على الأرض ولم يجدوا لأنفسهم مستقرًا فأصبح وجودهم في أي مكان بلا انتماء، فــنور ولدت وتربت وترعرعت في مصر حتى باتت تعتبر نفسها مصرية "كانت تحب مصر وتقول إنّها مصرية ولا

---

(١) Kristeva, Julia. 1984.p 59.

(٢) السيد حافظ: نور وموسى، ص ١٧.

(٣) السيد حافظ: نور وموسى، ص ٢١.

تحب أن تقول إنّها غير مصرية أو إسرائيلية أو عبرانية، هي ولدت هنا وأبوها كنعان ولدا هنا، وجدّها يوسف ولد هنا وجد جدها ولد هنا في مصر هنا"(١)

نلمس هنا الاستراتيجية الإبداعية الفنية للذات الكاتبة، حيث تمكنت من صبّ محتوى الوعاء التاريخي في قالب جمالي، وذلك باعتبار أنّ التاريخ يعد المخبأ الجامع و الململم لكل الأحداث التي مرت وتمر بها كل الشعوب وبالتالي فالمادة التاريخية تعدّ ثراء دلاليا لكل من المبدع والكاتب فهو يوظفها للتعبير عن بعض الجوانب التجريبية وكذا القضايا المتعلقة ببيئة ومناخ وجوّ الفنان المرتبطة بقوميته وجنسيته، وهنا تصبح الأحداث التاريخية المستحضرة في النص أكثر حضورًا في وجدان المتلقي بما تحمله من قيم معرفية روحية وجمالية "فالتناص التاريخي تداخل نصوص تاريخية مختارة قديمة أو حديثة مع النص الفني، بحيث تكون منسجمة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في عمله"(٢)

فبالعودة إلى تاريخ مصر القديم نجد أسرار العلاقة التي تربط المصريين بموسى عليه السلام، هذا النبي الذي ارتبط وجوده بآسيا أمه بالتبني وزوجة فرعون الثانية، والتي أحبته ودافعت عليه ولكن رغم ذلك لم تستطع منع غضب فرعون عليه "وَقَالَ فِرْعَوْن ذَرُونِي أَقْتُل مُوسَى

---

(١) نفسه ص ١٩.

(٢) حسن البنداري وآخرون: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية ٢٠٠٩، المجلد ع٢، ص ٢٩٥.

وَلْيَدْعُ رَبَّه إِنِي أَخَافُ أَن يُبَدِلَ دِينَكُم وَأَن يُظْهِرَ فِي الأَرْضِ الفَسَاد"[1]

وهنا تأتي الرواية لتحاكي الآية فأورد السيد حافظ مقطع نصي مفاده "أمر فرعون بقتل موسى انتشر الخبر في أرجاء مصر"[2]

ولكن موسى عليه السلام لم يستسلم وقاوم فرعون بأمر من ربّه الذي أعطاه معجزات ليقنع بني إسرائيل أنّه مرسل من الله "المعجزة الأولى عصا موسى التي تحولت إلى حيّة ثم عادت من جديد عصا ثم يد موسى قال الله لموسى: أدخل يدك في جيبك فأدخلها، ثم أخرجها وإذا يده البرصاء بيضاء فقال الله لموسى: رد يدك إلى جيبك، تعد سليمة من جديد... وإذا لم يصدقوك بسبب المعجزة الأولى تحويل العصى إلى حيّة فإنهم سيصدقونك بسبب المعجزة الثانية... وإذا لم يصدقوا المعجزتين فعليك أن تأخذ من ماء نهر النيل وتسكب على الأرض فيصير الماء الذي تأخذه من النهر ما على الأرض"[3]

ويكمل السيد حافظ قصة سيدنا موسى عليه السلام وما حدث له من مطبات ومصاعب ومشاكل تحيده عن هداية قومه وردّ طغيان فرعون، وهنا نقرأ الرواية فنستحضر الآيات الواردة في سورة القصص وغافر ولكنّه أضفى عليها البعد الفني ذو الطابع الروائي وأقرنها بحبك قصص أخرى، يجذب من خلاله الذات القارئة وهي قصة حب نور ومحب، وهو الحب المستحيل الراجع لأصل وهوية ودين كل طرف والذي أراد من خلاله السيّد حافظ أن يظهر البعد التاريخي والمرجعية الانتمائية لكل محبوب.

---

(١) الآية ٢٦ من سورة غافر.
(٢) السيد حافظ: نور وموسى، ص ٤٧.
(٣) نفسه، ص ٥٥.

الهجنة الأجنسية في الرواية:

منذ أن انتشر الفن النثري أي الخطابة والقصة وفن التراسل وإلا ولها حدود أجنسية تميز كل فن عن آخر، فقوام القصة يختلف عن قوام المسرحية، فإذا كانت القصة تقوم على السرد والشخصيات الرئيسية والفرعية... فإن المسرحية قوامها الحوار و الاماءات وغيرها، ولم يكن يسمح في وقت قريب وجود تداخل أو عدم توفر جدار فاصل بين جنس وآخر، لكننا اليوم نعيش حالة من التصدع في بنية ما سمي جنسا أدبيا، وبالتالي لم يعد النقاد المحدثون والمعاصرون يولون أهمية كبرى لهذه المقومات الجمالية الواجب توفرها في كل جنس على حدى، بقدر اهتمامهم بقضية السّبك والمعنى والفكرة المراد توصيلها إلى الذات المتلقية والتي أصبحت تطلب وجود ذروة المتعة الفنية بغض النظر عن كل قانون أو معيار.

إذا عدنا إلى قضية الأجناس الأدبية كعلم أدبي قائم بذاته فسنعود إلى الفيلسوف أرسطو من خلال كتابه فن الشعر والذي نظّر فيه للتراجيديا كما قسم الأدب كله إلى ثلاثة أجناس، الجنس الغنائي والملحمي والدرامي، وقد وضع لكل جنس حدود ومقومات تخصه وتميزه، فجنس الرواية يقابل جنس القصة، لكنهما يتفقان ويفترقان في الآن ذاته الرواية انشقت منها أجناس أخرى كالرواية الساخرة والبوليسية وهنا نلمح نوع من التطور.

إذا عدنا إلى رواية السيّد حافظ فإننا نلمس حدود الرواية المتوافق عليها من شخصيات، زمان، مكان وعقد عقدة رئيسية وعقدة خادمه والتناوب المتعارف عليه في السبك الروائي بحيث يدخلنا في

قصة سيدنا موسى عليه السلام وصراعه مع فرعون ثم يستقطعها ويدخل قصة الحب المستحيل بين نور ومحب وما واجههما من صعوبات سببها الانتماء الديني والجنسي وغيرها ولكننا في الآن ذاته نجد أن الفنان السيّد حافظ قد ذوب الحدود الموجودة بين الأجناس ، وأول تذويب كان بين القصة والرواية كما أنّه قام باتباع والسير على نسق القص القرآني وهذا "لما للقصص من أثر فعّال في النفوس، وجذب لانتباهها... وتشويق وتلهف لمعرفة النهاية وارتياح لحل العقدة والصراع، وحب تشوق للاستطلاع، لجأ القرآن إلى الأسلوب القصصي، فالتقي الغرض الديني بالغرض الفني، لأن القصة صورة من صور البيان العربي"(١) و القصة القرآنية ليست عملاً فنيًا قائمًا بذاته، بل هي جزء من القرآن ووسيلة من وسائله"(٢)

إن القصة القرآنية بهذا الأسلوب الفني وضعت للقصاصين، قانون لضبط ووزن مقاييس البناء الفني في العمل الروائي"(٣) وهنا تلاقح القص القرآني والرواية فـ"طريقة الرواية التي تؤذنك دائما بأنك إنما تسمع أخبارًا قد ذهب أشخاصها في التاريخ، وانتهى دورهم في الحياة... وأنها في هذا العرض انما هي في بحث جديد قد جاءت تسعى إليك، أو أنك في رحلة زمنية عبر القرون الماضية إليها... فهي غائبة

---

(١) محمد الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، ط١، ١٩٩٣.

(٢) العرابي لخضر: مفهوم القصة القرآنية وأغراضها عند السابقين والمعاصرين، دار العرب للنشر والتوزيع وهران د ط د ت ص ١٩.

(٣) خالد أحمد أبو جندي: الجانب الفني في القصة القرآنية، منهجها وأسس بنائها، نظرية بناء القصة الفنية في القرآن الكريم، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة د ط د ت ص ١٣٢.

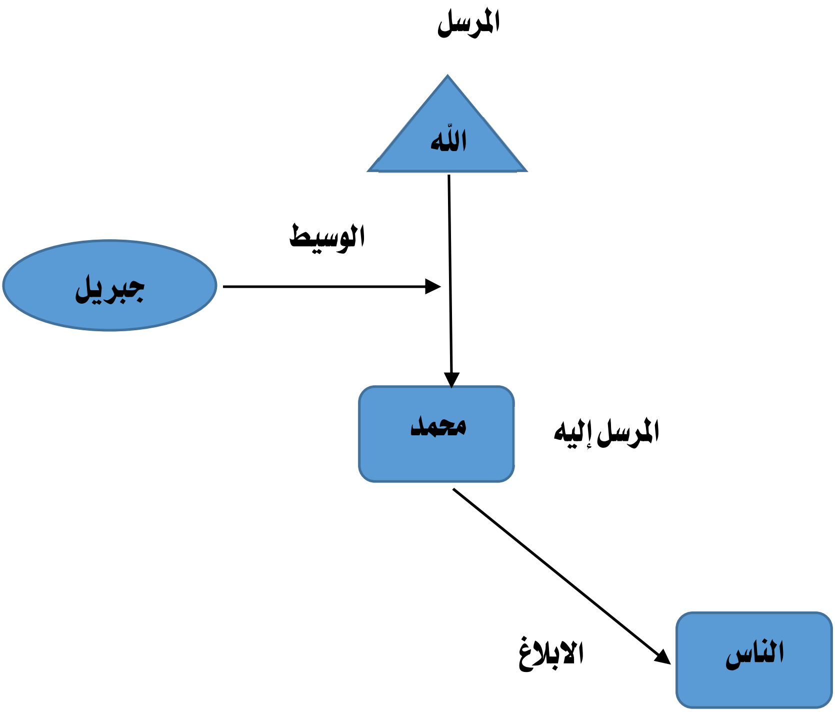
حاضرة معًا، تحدثك بلسانها وتسمعك قولها"(١)
وهذا ما حدث في قصة سيدنا موسى عليه السلام وما حدث له من مناورات وسفره وبعده عن فرعون وعودته بعد ذلك، والمعجزات التي أعطاها الله جلّ جلاله لنبيه ليتمكن من اقناع قومه، وهذه المادة القصصية كانت مادة روائية لالسيّد حافظ والاستراتيجية المعمول بها هي استراتيجية النص القرآني، التي أدمجها الروائي مع استراتيجيته في الحكي.
"فألقى موسى عصاه فإذا ثعبان مبين ضخم يتحرك هنا وهناك ففزع القوم أجمعين، واتجهوا إلى الوراء خائفين ومن بينهم فرعون، ثم أمسك موسى بالعصا بعد قال بسم الله فعادت إلى سيرتها الأولى ثم أدخل موسى يده في صدره ثم أخرجها فإذا هي بيضاء للناظرين (2)"
وهذا نجد أن الكاتب اعتمد طريقة تقرير الأحداث، وهي طريقة القصص القرآني، أمّا الطريقة الثانية للقصص القرآني فهي "طريقة الحوار والذي يحاول أن يمثل فيه كل طرف من أطراف القصة، ولكل بطل من أبطالها دوره الذي يعبر عنه بأسلوب واضح ويثير فيها بعض القضايا التي يقف إزاءها البطل الآخر ليعبر عن دوره بكل أمانة ووضوح"(٣)
وهنا وقعنا في جنس آخر والذي أعلن عنه الراوي منذ الغلاف مسراوية

---

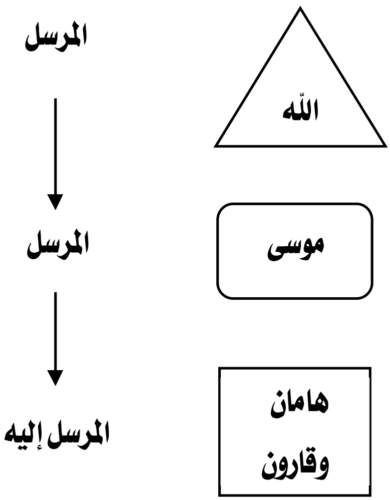
(١) عبد الكريم الخطيب: القصص القرآني في منطوقه ومفهومه مع دراسة تطبيقية لقصتي آدم ويوسف، ص ٨٠.
(2) السيد حافظ: نور وموسى، ص ٦١.
(٣) محمد حسين فضل الله، حوار في القرآن قواعده أساليبه، معطياته، دار المنصوري للنشر، قسنطينة د ط د ت ٢/١٧، ١٨.

أي خليطة بين جنس الرواية وجنس المسرح والذي له مقومات ومبادئ تختلف عن سابقه، أهمها على الاطلاق مفهوم الحوار.

اذا عدنا إلى القرآن فنحن نعرف أنّه رسالة أي أن هناك مرسل ومستقبل، فالمرسل هو الله جلّ جلاله والمستقبل الأول هو محمد صل الله عليه وسلم ويقوم الرسول صل الله عليه وسلم، بإبلاغ الرسالة الرّبانية والوسيط بينهما جبريل عليه السلام.



كما أنّ سورة غافر تحمت أطراف متباينة في الحوار وهم (الله ، موسى عليه السلام، فرعون ، هامان ، قارون)



ويدور الحوار كما تظهر الآيات بين هامان وقارون وموسى اللذان كذباه وقالا ساحر وفي كلّ مرّة يكرّر فعل قال وهذا ما يوحي إلى أن النص القرآني نص حواري في هذه الآيات، إذا عدنا إلى النص الروائي فإننا نتلمس الخطاب الحواري الذي انطلق منذ اللحظات الأولى للرواية، فالمتحاورين أوّلهما الخالة شهرزاد وسهر وهما منطلق الرواية "احكي لي يا خالتي شهرزاد عن نور، وسيدنا موسى[1]
ثم يأتي حوار ثاني يدور في فلك الحوار الأول، وهو حوار كنعان وابنه

---

(١) السيد حافظ: نور وموسى، ص ١١.

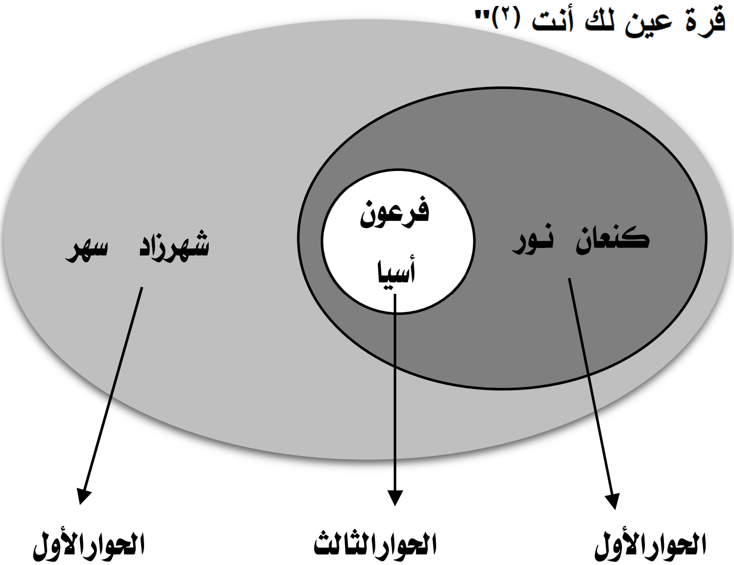
نور عن سيدنا موسى "حكى كنعان إلى ابنه نور عن طرد أحمس فرعون مصر الملوك الرعاة الهكسوس [(١)]"

الحوار الثالث حوار فرعون وزوجته آسيا " وقالت لفرعون:

عسى أن نتخذه قرة عين لي ولك.

فقال فرعون بطلاقة.

قرة عين لك أنت [(٢)]"



يحمل الحوار الثالث عدّة أطراف

آسيا ⟵ فرعون

---

(١) نفسه ص ١٣.

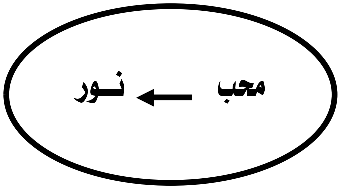
(٢) السيد حافظ: نور وموسى، ص ١٥.

"مولاي إن عيوننا تخبرنا أن الرجل قد كبر في السن وعاد كبر ولكن... أعرفه... إنّه لا يحب ما أقول ولا يؤمن بما أقول... إن وجوده فأل شؤم عليّ.. لا يؤمن بأني إله واستطرد قائلاً:

"هي النهاية لي ألم يقل العارفون إن نهايتي ستكون على يد طفل من الإسرائيليين[١]"

وهنا الحكاية الموازية والتي تحمل أطراف أخرى.

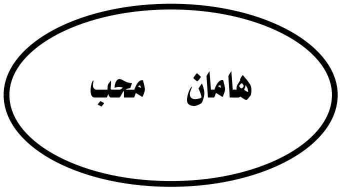




أمسك محب يدها

تعالي يا نور

جرة الماء تركتها... وأمي ستقلق علي[٢] "

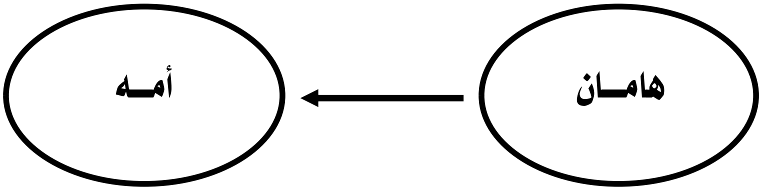


---

(١) نفسه، ص ٢٥.

(٢) السيد حافظ: نور وموسى، ص ٣٥.

إنت بدأت تتأثر بكلام موسى وهارون...
أنت يا هامان لا تعرف الحب" [١]



ماذا بك؟.. لم تخلع ملابسك... أبوك قلق عليك، وأنا... منذ أن عدت من مصر... فرعون وأنت نائم...
لا أعرف يا أمي ماذا بي..." [٢]
هذا الحوار اعتمد في القص القرآنية الحاملة لحكاية سيدنا موسى سورة طه، حيث أنها تعتمد تقنية الحوار، موسى، فرعون، فرعون والسحرة، موسى وقومهم....
فالعلاقة الحوارية في القصة القرآنية تؤطر القصة وتشيع فيها حيوية سردية، تجعل من الموضوع القصصي بنية واضحة المعالم، حيال ذهن المتلقي يتناولها من سائر جوانبها، من خلال وظيفة الحوار الكشفية[٣] وهذا نفسه ما يقوم به النص المسرحي، اذ من أهم سمات الكتابة

---

(١) نفسه، ص ٤٠.
(٢) السيد حافظ: نور وموسى، ص ٢١.
(٣) سليمان عشراتي: الخطاب القرآني، سفاوئية توصيفية لجمالية السرد الاعجازي، ص ١٨٥.

المسرحية وجود الحوار كمقوم رئيسي وفعّال في تحوير النص إلى فن خاص بجنس المسرح، إذا عدنا معًا إلى الفاصل بين جنس الرواية والمسرح فسنجد أن مقومات الثاني تقع على ستة عناصرو هي تتقاطع مع الجنس الأول في عدد من المقومات.

الفكرة الرئيسية التيمة.

الشخصية.

الحبكة.

الحوار.

الصراع.

الإيقاع.

فالفكرة الرئيسية تعدّ بمثابة العصب الأول للنص المسرحي، فهي عبارة عن قضية أو مشكلة يقوم المؤلف بتحليلها وحل عقدها في خضم عمله، ثم تأتي الشخصية لتحمل ذلك المضمون النصي والمعبر عن فكرة ورؤية المؤلف ويحولها إلى صورة مجسدة على أرض الواقع الفني ولا يتم ذلك إلاّ من خلال حركة العلاقات التي يصنعها المؤلف بين شخصياته المتباينة والمختلفة الأبعاد والرؤى ، فيتمكن الكاتب من خلال استخدامه لهذه الأنواع المتعددة من الشخصيات وأثناء الحوارات التي يصنعها و يفعّلها بينهم أن يخلق نسيجًا نصيًّا مسرحيًّا مترجمًا للفكرة العصب المنطلق منها.

ولكن هذه الشخصيات وهي تقوم بالأدوار المنسوب لها، لا يمكن أن تؤطر للعمل إلاّ بفعل التشويق، إذ غياب هذا العنصر الرئيس في عمل

وبخاصة في المسرح يفقد العمل فنيته وحتى ضرورة وجوده ،وهذا العنصر لا يتوفر إلاّ بوجود الحبكة العقدة فهي المسؤولة على صنع نوع من التتابع الواجب وجوده للأحداث، وبالتالي يمكننا أن نعرّف الحكاية Mythos بأنّها "التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد انها عملية هندسية وبناء الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها البعض بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة، وعلى هذا فكل مسرحية حتى ولو كانت كئيبة لا تخلو من الحبكة أي من الاشتمال المرتب على شخصيات وأحداث ولغة وحركة وموضوعة في شكل معين ومن ثم فإن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلاّ نظريًا فقط لأنها هي روح العملية الدرامية"(١)

هذا وأنّ الكتابة المسرحية تعتمد على أنواع متباينة من الحبك فهنا الحبكة السطحية والمعقدة والمحكمة وكذا المفككة، كما أنّها تتجزأ إلى احدى عشر جزء فتنطلق بالمقدمة الدرامية ثم نقطة الانطلاق، الحدث الصاعد، الاكتشافات، التنبؤ، التعقيد، التشويق، الأزمة، الذروة، الحدث الهابط، الحل، وإذا عدنا إلى رواية السيد حافظ فإننا نتلمس قرب كل هذه الشطريات الحبكية في الرواية ذات البعد المسرحي، إذ أن الحوار كما سبق الذكر كان المحرك الأول للأحداث، كما أنّ العقدة أو الحبكة تدرج حضورها بالتدرج الوارد ذكره، تنطلق بالمقدمة الدرامية: حين

(١) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعرف، ١٩٨٥، ص ٩٣.

يقدم الكاتب معلومات عن المكان والفعل والزمان وكذا علاقة الشخصيات ببعضها "شهرزاد تجلس أمام الدار... الدار بني على تل... التل يطل على القرية"(١)

فهذا تقديم للمكان ثم يليه تقديم للشخصية "شهرزاد تجلس وعينها الزرقاء وشعرها الأصفر وسنتان ذهبيتان تظهران عند ابتسامتها"(٢) ثم تليها الصفحة الموالية تقديم شخصية نور وعلاقتها بكنعان والدها ومن ثم تفصيل واضح للنبي موسى عليه السلام وأين تربى وكيف ومع من، وإلى ذلك من الجذور الانتمائية لكل شخصية ستلعب دورها في تحريك المشهد الفني في العمل، ثم تأتي نقطة الانطلاق والتي عرّفها أرسطو "بأنّها اللحظة التي تفجر فيها القوة المحركة الحدث ،كي ينطلق ويتصاعد نحو التأزم"(٣)وهنا يبدأ السيّد حافظ بالحكاية العصب، قصة سيّدنا موسى عليه السلام وصراعه من أجل اثبات دينه ثم تأتي الاكتشافات، وهذا ما وجدناه من اكتشافات نور المتوالية لقصة سيدنا موسى عليه السلام، وما حدث له من عذاب وعدم تصديق لرسالته الربانية أمّا فيما يخص التنبؤ والتلميح فقد وجدناه في رفض نور الخضوع لطلب محب الهروب معه وترك كل ما يربطهم بمدينتهم، لكنّ البطلة رفضت ذلك لمعرفتها المسبقة بالمصير الذي ستؤول اليه،

---

(١) السيد حافظ: نور وموسى، ص ١١.
(٢) نفسه ص نفسها.
(٣) عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣، ص ٤٢-٤٣.

ووالديها اللذان سيموتان قهرًا عليها بعدها، يلي هذه الخطوة، التوقيت الذي يخصّ مجموعة العراقيل التي تقف حاجزًا أمام سير الأمور بالنسبة للحبيبين، نور ومحب ففرعون كان بالمرصاد للقائهما والذي يقف حاجزًا بينهما، كما أنّ القصة الموازية والحاملة لحكاية سيدنا موسى وما عاناه من فرعون، كان الحاجز أمام هذا النبي الطغية فرعون، واتهامه بالسّحر، ولكن يأتي بعد ذلك ما يكسر هذا التعقيد وهذا عن طريق التشويق والذي يخدم العمل، ففي حكاية نور كان دائمًا لدى القارئ شوق انتظار التقاء الحبيبين في المقابل شوق انتصار سيدنا موسى عليه السلام على الطغاة ثم تأتي لحظة الذروة وفيها تصل الأحداث إلى أقصاها وهذا عندما يعذّب الله أهل مصر لتكذيبهم موسى، فيبعث لهم عذابات مختلفة وكان أول ضربة "في الصباح خرج المصريون إلى نهر النيل فوجدوا ماء النيل تحول إلى دم، فلم يجد المصريون ماء ليشربوا"(١) وبعد برهة من الزمن، لم يتمكن شعب مصر من الصبر، فطلب فرعون من موسى أن يطلب من ربّه أن يعيد نهر النيل كما كان، في المقابل يسمح لهم بالسفر ومغادرة مصر، وكان ذلك من موسى وعاد النيل كما كان، لكن فرعون أخلّ بوعده، فجاءت الضربة الثانية الضفادع التي هجمت على المنازل والأسواق والمعابد وكل شيء، حتى وصلت مخدع فرعون "فوق سريره صرخ فرعون... جاءوا فصرخ:

---

(١) السيد حافظ: نور وموسى، ص ٧٤.

افعلوا شيئًا للضفادع في مخدعي على سريري"[1] فأعاد فرعون طلب الصفح مرة أخرى لتعود الأمور كما كانت مقابل السماح لمن آمنوا برب موسى أن يخرجوا من مصر، ولكن "فرعون موسى... نكث بوعده للمرة الثانية، غضب الرّب على المصريين"[2]

جاءت الضربة الثالثة، البعوض يحاصر البيوت

البعوض يحاصر البهائم

البعوض يحاصر الوجوه"[3]

اذن نحن الآن في هذه الحكاية نقع أمام ورطتين ورطة سيّدنا موسى عليه السلام والطاغية فرعون، وورطة حب محب ونور

"ماذا بك؟

ماذا يجب على موسى؟

ماذا بك يا قلبي؟

لم يجب علي نبي الله موسى؟

عن ماذا لم يجب؟

عن محب، وعشقي له وزواجي منه"[4]

يسير الفعل الفني ليصل إلى الأزمة من حيث هي لحظة التوتر التي تسببها القوى المتعارضة، وتؤدي إلى ترقب في تحول الحدث الدرامي،

---

(١) نفسه ص ٨٤.
(٢) نفسه ص ٩٢.
(٣) نفسه ص ٩٣.
(٤) السيّد حافظ: نور وموسى، ص ٩٧.

والمسرحية قد تتألف من عدّة أزمات[١]

وهنا نجد أزمة خطبة العجوز الثري بنيامين لــنور

"اسمع يا كنعان... آن الأوان لزواج نور

كل شيء في وقته... هي لسه صغيرة

لا صغيرة كيف؟ بنت 18سنة وردة واتفتحت إني أطلب يدها

يد من؟

نور

كم عمرك يا بنيامين؟

٥٨ عام، الرجال لا يقاسون بالأعمار، سأدفع لها ما تريد"[٢]

أمّا الأزمة المقابلة فتتمثل في الضربات المتوالية التي وجهها الله جلّ جلاله لفرعون والتي لم تردعه عمّا كان فيه فالقول بأنه إلاه شيء لم يستطع أن يتنازل عنه، وتأتي الحلقة الفارقة عندما أراد موسى أن يقنع فرعون بالتنازل عمّا كان فيه، في مقابل "يقول إنني إذا آمنت به وتبعته فإنه سيسأل ربه أن يعطيني ملكا لا ينزع وشبابا لا يهرم ولذة المناكحة والركوب ويدخلنا الجنة في الآخرة فما رأيك"[٣]

هنا نلمح رغبة فرعون في القبول لكن وزيره هامان، لم يترك للعودة مكانا، فقد أقنعه أنّه الرّب ولن يسمح بأن يعود عبدًا بعدما كان إلاهًا.

ثم تصل الأزمة إلى الذروة عندما يطلب فرعون أن يبنوا له برجًا ليصعد

---

(١) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ٤٦.

(٢) السيد حافظ: نور وموسى، ص ١١٨.

(٣) نفسه، ص ١٢٨.

فرعون من خلاله إلى إله موسى في السماء"[1] ويقضي عليه ثم تبدأ الأمور بالانخفاض، أو ما يسمى الحدث الهابط وهو الحدث الذي يلي الذروة ويعتبر من ناحية التقسيم النقدي الكلاسيكي نصف المسرحية الثاني تقريبًا وفي هذا النصف يتأكد سوء حظ البطل في حالة ما إذا كانت المسرحية مأسوية أو نجاح مساعي البطل في المسرحية الملهوية[2]

أما هنا فالنهاية مأساوية بالنسبة لفرعون حيث غرق هو وكل من معه، أمّا بالنسبة للنبي موسى عليه السلام فالنهاية سعيدة فيها ردّ الاعتبار لدين الحق.

"خرج فرعون ومعه مائة وعشرين ألف من الجند المجهزين إلى الصحراء وعندما اقترب منه جيش فرعون ألقى موسى العصا في البحر فصنع جسرًا مر عليه قوم موسى إلى البر الثاني وعندما مرّ جيش فرعون أطبق البحر على فرعون وجنوده"[3]

ومن هنا وصلنا إلى آخر نقطة وهي الحل: والذي هو "هبوط للفعل بعد وصوله إلى ذروة التأزم إنه محطة الأحداث المسرحية المتوترة وعلى هذا فهو وقوع الفجيعة في المأساة وحدوث النهاية السعيدة أي المنظر الأخير الذي تفشي فيه الأشياء التي ظلت مجهولة وتحل القضايا التي كانت معقدة"[4]

---

(١) السيد حافظ: نور وموسى، ص ١٢٩.
(٢) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ٩٩.
(٣) السيد حافظ: نور وموسى ص ١٦٤.
(٤) إبراهيم حمادة: نفسه ص ١٠١.

نصل الأن إلى الفصل الأخير والذي وسمه السيّد حافظ بسمة الفعل المسرحي، إذ يبتعد فيه تمامًا عن القول بالرواية وقارب المسرحية فقد حوّل النص الروائي إلى سناريو مسرحي، وقد وسمه بعنوان ليلة اختفاء فرعون موسى"(١)

فهو نهاية الرواية وبداية اللوحة المسرحية وقد جعل قوامها الشخصيات المتباينة روح يوكابد والملكة، مريم، وتتبادل هذه الشخصيات الكلام في لعبة الحوار الدرامي والذي قدم له عادل النادي أربع وضائف لمسنا جلها في هذه اللوحة

التعريف بالشخصيات.

التعبير عن الأفكار.

تطوير الأحداث.

مساعدة الحوار على اخراج المسرحية"(٢)

وهذا ما وجدناه بنفس القدر في المتن الروائي، ونجد أن له ديمومة في هذه اللوحة المسرحية، والسؤال هنا لما أطلقت عليه مصطلح لوحة مسرحية مع أن أغلب المقومات المستخدمة فيها لمحنا وجودها منذ انطلاق العمل، الجواب واضح وصريح وموجود في خضمها، حيث أنّ الكاتب جعل للنص مسرح تدور فيه الأحداث، وتدخل منه الشخصيات وتخرج لتتبادل الأدوار فيما بينها.

---

(١) السيد حافظ: نور وموسى، ص ١٥٤.
(٢) عادل النادل: مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩٣، ص ٣٠.

"تخرج روح يوكابد... بطل يظل على المسرح الملكة ومريم" [1]
وهنا ينتقل الحوار بين الملكة ومريم بعدما كان بين الملك وروح يوكابد، ضف إلى كل ذلك ظهور شخصية الراوية وهي خاصية تخص الفن المسرحي، إذ أنها تظهر الأحداث وتتحكم في التسلسل المنطقي للحكاية "الراوية تظهر على المسرح"[2]
من هذا المنظور، نجد أن الرواية تداخلت وتهجنت مع المسرح والعكس صحيح حتى بات الفارق بينهما صعب وهذا ما جعل المتأخرون من النقاد يرون أن تسمية الفنون برواية وقصة ومسرحية فيه من الخداع والمراوغة، فلقد "سمى آرغون ديوانه الشعري رواية لم تتم Le Roman inachevé ودراسته في ماتيس رواية وإنّ روب غربي Alain Robe Grillet اختار عنوانا لأجزاء من سيرته الذاتية الثلاثية اللفظ الملتبس روائيات Romanesque و إن ناتالي ساروت سمّت الحوار لاحبني بــرواية وقد سمّى إيف بونفوا Ive Bounnefoy مسرحًا جزءًا من ديوانه الشعري: دوف بين الحركة والسكون Du Mouvement et de L'immobilité "[3] والسيّد حافظ في عمله هذا أثبت كل هذه المقولات، إذ أنّه نفى أهمية الحدود بين الأجناس فقد أحدث حالة من الخرق الفني الأجنسي خاصة بين الرواية كفن قائم بذاته وفن المسرح،

---

(١) السيد حافظ: نور وموسى، ص ١٥٦.
(٢) نفسه، ص ١٦٠.
(٣) د. إبراهيم بوخالفة: نظرية الأجناس الأدبية، المجلة الجزائرية للأبحاث والدراسات، مجلد ٢، ع٧. ٢٠١٧، ص ١١.

بالرغم من تغلب القلم المسرحي على خليله الروائي فكان منتجًا مترجمًا لمفهوم نقدي حدثي يذلل مقولة الفن للفن ليس للقوانين والمعايير مكانة فيه، فعمله عابر للأجناس، مفند لمقولة كسر الجدار الفاصل بين الأجناس، فـالمبدع سلك في عمليته الروائية سلوك المحيّر للقارئ الناقد، اذ بعده الجمالي خارق للفعل الأجنسي منفتح على الكتابة الحديثة الكاسرة لكل قيد مثبط للذات الفنانة، هذا وإذا عدنا إلى غلاف الكتاب الموسوم بـمسراوية على اعتبار أنّ ما فيه يعد إشارة نصية موازية Para textuelle تحفز القارئ على اكتشاف مضمونها ومبتغى كاتبها، فهنا يأتي ما يطلق عليه أفق الانتظار ليثمن العمل انطلاقًا من غلافه الخارجي أي أننا أمام مفهوم يخص النصية الجامعة Architextualité هذه الأخيرة والتي باتت "ناطقة لا خرساء كما يصفها، في العادة جيرا جونات"(١) فالأثر قد أفصح عن هويته منذ البدء وعلى المتلقي أن يفقه قوله.

وهنا نجد أن الكاتب وضع لافتة محفزة على القراءة وما يحفزها التساؤل القائل أهي رواية أم مسرحية، فالأمر هنا محير ولا يأتي التحيير من غموض طبيعته الأجناسية فقط، بل في كيفية التعامل مع النص وكذا طريقة قولبته، وهو لا يسلك أبدًا مسلك الرواية التقليدية القائمة على الحكاية ولا يذهب أبدًا على الحكاية القائمة على أزمة وأمكنة محددين، بل يضفي على عمله تلاعب أجنسي، وزعزعت في

---

(١) Gerard Genette. Palimpsestes la littérature au second degré. Paris. Seul. 1982. P11.

البناء النصي الروائي المتعارف عليه وبهذا فإن هذا النص قد انفك عن ظاهرة نقاء الجنس الأدبي والذي جاء نتيجة التشديد الكلاسيكي الداعي إلى الحفاظ بخصوصية كل نوع على حدى، ولكن التيارات الحديثة والمعاصرة جاءت لتدعوا تنظيرًا و تطبيقًا وكما فعل السيّد حافظ إلى القفز على هذه الحدود وهذا جاء كنتيجة حتمية للتغيرات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي عرفها العالم في القرنين الثامن والتاسع عشر، وكذا ظهور الطبقات البرجوازية الموازية لوجود الاقطاعية "اذ فقدت الأنواع القديمة موضوعاتها الأبطال، النبلاء ونهضت في هذه المجتمعات فئات جديدة حملت أفكار التغيير ونقد الماضي"(١) و من أهم المنافسين لهذا الفكر النقدي رينيه ويليك وأوستن وارين، في كتابتهما نظرية الأجناس الأدبية حيث وجدا أن "نظرية الأنواع الحديثة وصفية بكل وضوح، فهي لا تحدد عدد الأنواع الممكنة ولا توصي الكتاب بقواعد معينة، فهي تفترض أن بالمستطاع مزج الأنواع التقليدية وإنتاج نوع جديد مثل المأساة الملهاة، وترى أن بالإمكان إنشاء الأنواع على أساس الشمول أو الغنى كما كانت تبنى، "على النقاء في النوع عن طريق التفريع وعن طريق إرجاع الفروع إلى الأصل وبدلا من التشديد على التمييز بين نوع ونوع، بعد الإلحاح الروماني على تفرد كل عبقرية أصلية وكل عمل فني، فإنها تهتم بإيجاد القاسم المشترك في كل نوع على حدة، أي إظهار صفاته الأدبية

---

(١) رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص ٢١.

المشتركة وهدفه الأدبي"[١]

ومن هنا فالفلسفة الحديثة القائمة تدعو إلى التخلخل والتفكيك، كما يقول في ذلك رولان بارث "أن الكتابة خلخلة، فهي تهشم كل بناء تصنيفي ولا تنتج سوى النصوص، والنص يصف وحضوره يلغي الأنواع الأدبية، بمجرد أن نخوض ممارسة الكتابة فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي للكلمة، وهذا ما ادعوه نصًا، وأعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس في النص لا نتعرف على شكل الرواية أو شكل الشعر أو شكل المحاولة النقدية"[٢] وهذا يظهر بوضوح التذمر والتمرد الواضحين على الجدار الفاصل بين الأجناس.

ولكون الرواية الجنس الأكثر استيعابًا لكل الأنواع، فهو يعد النوع الأكثر قبولاً لحدوث هجنة في كنفه من حيث ارتباطها بالتجريب وبالواقع المعيش، وكذا انفتاحه على كل ما هو بحث وتساؤل تطلع وابتكار، وعلى الروائي أن يكون شغوفًا بالتاريخ والسياسة والثقافة والفكر حتى يتمكن من انتاج منتوج له فاعليته على القارئ المثقف والقارئ العادي، فإذا كانت المتعة أساس كل عمل مهما اختلفت تسميته فإن تشربه من ينابيع الحياة المتعددة أصبح ضرورة خاصة بالنسبة للرواية.

---

(١) رينيه ويليك، وأوستن وارين: نظرية الأجناس الأدبية، تر: محي الدين صبحي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص ٢٤٧.

(٢) أنظر: رولا بارث: درس السيميولوجيا في الأدب، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص ٤٨.

وهذا بالضبط ما وجدناه في رواية نور وموسى إذ أن المبدع فتح باب القرآن على مصرعيه فاستقى من سوره وآياته قصة دينية مرتبطة بتاريخ مصر العريق، قصة سيدنا موسى ونبوته وما عاناه مع الطاغية فرعون، ثم فتح باب التاريخ فشخصّ منه أصول وجذور الهكسوس و الإسرائيليين ليضع القارئ أمام معلومة واقعية يبني عليها قصته الخيالية، استحضر حالات النفس والهوى وكل ما عالجه التحليل النفسي الفرويدي عندما وصف لنا المرض الذي أصاب محب والذي لم يجدوا له علّة جسدية فارتبطت علّته بالروح، وشخص الأطباء ذلك وجعلوا له علاجًا لنفسه لا لجسده، و أما الشيء الذي خص به السيّد حافظ أعماله وباتت ميزة تميّزه وانفراد خاص به، هو استحضاره لرأيه الشخصي وكل ما يجول في خاطره اذ يجعل له حضورًا في الهامش بعدما يرقم له ويتدخل بأفكار خاصة به في الأغلب لاتكن لها أي علاقة بالرواية، وأحداثها ولكنها تحاكي مشاعره، أفكاره، مشاريعه، كأنّه يريد أن يستشعر المتلقي بذاته المجرّدة وليست الذات المبدع، اذ أن المتعارف عليه أن الكاتب عندما يحمل قلمه ينسلخ في أغلب الأحيان عن الذات الواقعية ويتلبس ذات خيالية تهيم في الخيال والجمال والابداع، لأن الواقع في أغلب الأحيان يكون واقعًا ممسوخًا، لا يصلح أن يكتب به الكاتب لكن السيّد حافظ زاوج حضوره بين الذات المبدعة في كتابته لروايته والذات الواقعية، الحقيقية بشحمها ولحمها ووجودها الفعلي وبكل ما يجوب في خيالها أو ما يحدث لها في تلك اللحظة، أي لحظة تناوله لقلمه الإبداعي "اتصل بي معتز العجمي الناقد

والمذيع بالبرنامج الثقافي، وأخبرني عن أن اليوم ندوة شهرية في بيت نهاد شريف... الرجل المناضل في أدب الخيال العلمي... رحمه الله شق طريقًا جديدًا في كتابه النص الأدبي الذي ينتمي للخيال العلمي في مصر"(١)

إذن السؤال الذي يطرح نفسه هنا ما الذي أراده السيّد حافظ من هذا التدخل الواقعي الحقيقي لأناه؟ لابدّ أن الجواب الواضح في هذا أنّه لم يشأ أن يستبعد حضوره الذاتي في الحضور الفني، والملفت للنظر أن تدخله لا يمت بصلة أبدًا بما يكتب في الرواية فمثلاً "اشتريت مجلة المجلة... صديقي أسامة عفيفي الشاعر والصحفي القدير تولى رئاسة تحريرها... أسامة قابلني على مقهى صدفة في الهرم وسألني ان كنت اشتريتها وأشارك في الكتابة... شكرًا لهذا النيل"(٢) في حين أنّ الإجابة جاءت في الجزئية التي تقول "في الصباح كان سحرة فرعون كفارًا وفي المساء صاروا شهداء الايمان وتحملوا الأذى والتشريد والتهديد"(٣)

وبالتالي يمكننا القول أنّ الرواية جنس مفتوح إلى ما بعد الكتابة، فقد سمحت إلى أن يدخل إلى كيانها كل أنواع الفنون والتعبير والأجناس كالقصة، الخرافة، الشعر، الحكايات الشعبية، المذكرات اليومية وكل ما في الفنون من زخم فني والآن، نلاحظ أنّها استوعبت ما لا يبث للفن

---

(١) السيد حافظ: نور وموسى، ص ٣١.
(٢) نفسه، ص ٢٩.
(٣) نفسه، ص نفسها.

بصلة نص واقعي من الحياة اليومية للمبدع كما وجدناها في أعمال متباينة أخرى فيها من الدراسات السلوكية والنصوص البلاغية والعلمية وغيرها.

ومن هنا يمكننا الحكم على أن رواية نور وموسى لا يمكن التعامل معها على أساس رواية حديثة فقط صدرت في القاهرة في طبعتها الأولى ٢٠١٨ بل لأنها رواية تجريبية واضحة المعالم، وخاصة من خلال ما تحمله من تهجين للأجناس، وقد كان هذا البعد الأساس المعتمد فيها، حتى يمكننا اعتبارها بمثابة وثيقة دلالية تظهر هذه الظاهرة في الرواية المعاصرة.

التناسلات الأجنسية في الرواية:

لابدّ لنا في هذه الحوصلة العامة لما سبق ذكره أن نؤكد بادئ البدء انتماء هذا العمل لجنس الرواية، وهذا باعتراف صاحبها، فقد أظهر ذلك منذ العتبات النصية الأولى، حيث ما نلاحظه بعد قلب الكتاب على جهة الغلاف العتبة النصية الممثلة في كلمة الغلاف "وهي الكلمة التي ترتبط عادة بتقديم محتوى الكتاب بطريقة مكثفة ومشوقة حتى تجلب أكثر عدد ممكن من القراء"(١) ورواية أو مسراوية كما تظهر من خلال الألوان المستخدمة في الغلاف بين الأحمر والأصفر والأزرق المتدرّج، فمصمّم الغلاف خالد شعبان اختار أن يكون عبارة عن إماءات متعلقة برمزية، واحالة كل لون فــالأحمر لون النّار والمصير الذي سيؤول

---

(1) G. Genette. Seuils / pp 32.

إليه فرعون وكل من اتبعه من أصحابه، أما الأزرق فيدل على البحر الذي غرق فيه الطاغية وأتباعه، أما الأزرق الفاتح فيحمل إماءة السّلام، لأن البحر كان المنقذ بالنسبة لموسى وأتباعه والمهلك بالنسبة لفرعون وأتباعه، هذا بالنسبة للألوان المستخدمة والمعبّرة عنها في المتن النصي لكن بالعودة إلى النص الموازي المكتوب في الصفحات الأولى من الرواية، فإننا سنؤول مباشرة إلى التقديم الذي قام به الكاتب والذي أعلن فيه منذ البدئ عن جنس العمل "الرواية كائن يتطور، يتغير مثل كاتبها... ومادام الكاتب حيّا ففي كل صيغة جديدة عليه أن يطورها ويغيرها مثلما تغير... وإذا مات تركها أرملة طروب لا ترتدي ملابس الحداد أبدًا"(١) فقد أعلن المبدع أننا أمام جنس الرواية ولكنه في المقابل أقر بتطوره وتغيره، وهذا ما لمسناه في المتن الروائي والدليل على ذلك استخدامه للتداعيات الفنيّة، وهي من التقنيات المستخدمة في تيار الوعي، والتي تنبني على العمليات العقلية النفسية، وقد افتتح بها الرواية "دقيقة واحدة حتى أتنبأ بقمر الفرح القادم... دقيقة واحدة أقبلك قبل أن تغادرين دقيقة واحدة أعيش فيها حرًا من هواك ولا أعود أسيرًا... دقيقة واحدة حتى أتنفس فجرًا و أمسح أسماء كل النساء... وأوجد أسماءهن باسمك ماذا أطلب... مجرد دقيقة واحدة"(٢)

---

(١) السيد حافظ: نور وموسى، ص٦.
(٢) نفسه، ص ١١.

فقد لجأ الكاتب لهذا الأسلوب الحامل للرجاء المبطن تحت حزن عميق، تتكبده الذات المبدعة وهذا ليعلن منذ البدء حالة الحب المستحيل التي ستحاكيها الرواية، فالمتلقي إذا قرأ جيّدًا الافتتاح فسيتوقع النهاية، وبالتالي فالكاتب قد وضعه منذ الوهلة الأولى كمشارك وليس كمتلقي فقط.

التداخل مع القرآن الكريم:

يعد القرآن الكريم من أهم المصادر التراثية الأساسيّة في نص السيّد حافظ، فنعثر عليه على مستوى الألفاظ والجمل والآيات، ولا يعدّ هذا غريبًا نظير النشأة التي نشأ فيها مبدعنا، كما أن الرواية بحد ذاتها تعتبر محاكاة لقصة سيدنا موسى عليه السلام، فهي مركز العمل ونواته، وبالتالي جاء النص مدجّج بالأدلة والبراهين المنتقاة من القرآن الكريم من سورة القصص وطه وغيرها "دعا فرعون موسى وهارون، وقال: اِتْهَبُوا اِتْبَحُوا لِإِلَـٰهِكُم فِي هَذِهِ الأَرْض"(١) وأما فيما يخص الألفاظ والعبارات فجلها مستوحى من كتاب الله، "رب المشرق والمغرب وما بينهما إن كنتم تعقلون"(٢) ولعلنا من خلال هذا التشابك الموجود بين النص الروائي ومحتوى ومضمون النص القرآني، نطرح سؤالاً مهمًا، ما لعوامل التي أدت إلى لجوء الكاتب إلى التراث من جهة وإلى القرآن من جهة أخرى؟

---

(١) السيّد حافظ: نور وموسى، ص ١٠٤.
(٢) نفسه ص ٦٠.

عوامل التداخل:

إذا تطلعنا إلى مجمل الكتّاب العرب وبخاصة المشارقة من كتاب الرواية الحديثة، نجد أن التراث كمادة تاريخية يعدّ من أهم المرجعيات التي يستمدون منها كتاباتهم.

العوامل الفنية:

وحددت في جانبين، يتمثل الأول منها في إحساس المبدع المعاصر بثراء التراث بالإمكانات الفنية، وبالمعطيات والنماذج التي من شأنها أن تمنح عمله الفني طاقات تعبيرية وايحائية وتراثية وتأثيرية هائلة نظرًا لما يكتسبه التراث من حضور حي في وجدان الأمة، ويتمثل الجانب الثاني في نزعة المبدع المعاصر إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عمله حيث استخدم الشخصية التراثية كقناع معادل موضوعي لتجربته الذاتية.

العوامل السياسية والاجتماعية:

حيث استخدم المبدع الأصوات التراثية واتخذها قناعًا يتستر به في مواجهة القهر السياسي والاجتماعي المفروض عليه، فالكاتب وجد في شخصية موسى وفرعون مادة دسمة غذى بها عمله وصنع لنفسه شخصية محب العاشقة والمنساقة وراء فرعون، والتي وقعت في حب نور المؤمنة بدين موسى.

العوامل النفسية:

وهنا يلجأ الراوي إلى أحضان التراث فارًا من سطوة الواقع المعيش، وذلك بسبب إحساس المبدع بالغربة وبجفاف الحياة المعاصرة وتعقيدها الأمر الذي يدفعه إلى الهرب من الواقع وانشاء عالمًا آخرًا أكثر جمالاً وعفويّة وصدقًا، وهو عالم التراث حيث الحياة الساذجة وحيث الأحلام الأسطورية العفوية[1]

البواعث الواقعية:

فبعد هزيمة حرب حزيران ١٩٦٧، اقتنع المثقفون العرب بضرورة مراجعة التراث لتغيير البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية، وذلك من أجل تحقيق الوثبة الحضارية.

التداخل بين الرواية والمسرح:

إذا كان الفن بصفة عامة "هو القدرة على إيجاد إحساس راق قوي، يتسرب بلذة مثملة خلابة في قلوبنا، ويمتلك علينا نفوسنا فيهذبها... ولا شيء خليق بإيجاد هذا الإحساس سوى الحقيقة لأنها تهز دقيقة في أعماق قلوبنا، وعلى هذا الاعتبار تكون كل حقيقة جديرة بأن تعرض وتصور وتقال"[2]

---

(١) أحسن تيليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، اشراف د. محمد العيد تاورية ٢٠٠٩-٢٠١٠، ص ٦،٧.

(٢) د. صلاح رزق: القفصة القصيرة، دراسة نصية لتطور الشكل الفني، دار غريب، ط٣، ٢٠٠١، ص ٢٢٨ عن مقدمة احسان.

وهذا أول تداخل بين الفنين فالهدف مشترك بينهما، لذا فالغاية تبرّر الوسيلة، إذ السيّد حافظ قولب الرواية في صورة لوحات مسرحية، أكثر فيها الحوار الدرامي، المادة الدسمة للفن المسرحي، كما أنّه استخدم شخصيات صاغها بصيغة التوصيف لسماتها، وكأنك وأنت تقرؤهم تشاهدهم في الآن ذاته، اذ قرب المبدع صورة الشخصيات من ذهن القارئ حتى بات يعتقد أنّه يشاهدها ويعيشها، فواجب الفنان المبدع أن يصور الشخصيات وهو في هذا يشبه المصور الفوتوغرافي الماهر، الذي يتقن نقل الصورة الواقعية ولكن بفنية الكاتب المبدع.

التداخل بين الرواية والقصة:

إذا فتحنا بوابة الرواية فسنسلم على أنّها كتلة فنّية، هدفها التعاطي مع التجارب الإنسانية والدخول إلى أغوار النفس البشرية، وكذا تشريح الأبعاد الفكرية والثقافية وحتى السياسية للذات الحيّة، ذلك أنّ السّمة الخاصة بها هي سمة التشريح والتنقيب في أزمان وأماكن بصفة مستصاغة، وتقديم رؤية إبداعية موسعة مستفاضة، في حين أن القصة لها تقنية مختلفة عن الأولى اذ بإمكانها التعبير عن كلية العصر ووحدة الصراع في باطنه وديمومة التغيرات الاجتماعية المتلاحقة"(١) في قدر وجيز ومقتضب، ومن هنا يمكننا القول بأنّنا قد سلمنا منذ البدء بالفروقات الموجودة بينهما، فبالرغم من التقائهما في الغايات إلاّ أنّهما

---

(١) عبد الرحمان أبو عوف: البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ١٩٧١، ص ٤١.

يختلفان في الشكل والادراك الفني للبعد الكتابي، هذا واذا أمعنا النظر أكثر في التقنيات المعمول بها لهذا الفن فسنلمح مدى قربه "من المسرحية أكثر من اقترابه من الرواية، والسينما نفسها في عنايتها الفائقة بالتكنيك، هي من نفس جيل القصة"(١) وهذا على حدّ تعبير اليزابيت باون.

وبهذا نفهم أن الفنون الثلاثة تلتقي في الهدف الفني، المراد من حيث أن الفنان غايته امتاع المتلقي وسقله بثقافة مجتمعه إلاّ أنّها تختلف في التقنيات والتي بدأت شيئًا فشيئًا تتداخل فيما بينها لتقولب فنًّا هجينًا بين الرواية والقصة والمسرح، اذ البؤرة واحدة والحوار المستخدم في المسرح أصبح عصبًا فنيًّا في القصة والرواية على السواء، كما أنّ المرجع الديني الذي حبك عليه العمل المدروس، يكمن في القصص القرآني، والذي يقوم على تقنيات سردية فنية تتلاقح والقصة الفنية وتومؤ إلى فن الرواية.

ننتهي من كل هذا إلى أنّ الانتهاك الفني للأجناس في أي عمل، استراتيجية حديثة تضفي على الأعمال نوع من الشعرية المتوخاة في أي نص وبخاصة النص الروائي، وهذا ما لمسناه عن كثب في رواية نور وموسى حيث طغى على النص، سمة الشعرية والأدبية التي مورست على النص وجعلت منه لوحة فنّية راقية تنادي القارئ

---

(١) محمود تيمور: فن القصص، أورده علي نجيب عطوي في: تطور فن القصة اللبنانية العربية، ص ٨٦.

لاستلامها وقراءتها واكتشاف ما فيها من جمال وخصوبة إبداعية، فنحن حينما نقرأ لــالسيّد حافظ فإننا ندخل في عملية الحفر والتنبيش عن مبتغى العمل بحدّ ذاته، إذ أن هذا الكاتب عوّدنا في كل كتاباته أن يسمها برسالة يبعثها إلى قارئه وكأنما يريد من ذلك كسر أي حاجز بينه وبين قارئه، بل وأكثر من ذلك نشعر نحن كقراء متمحصين أننا نشاركه الكتابة ونحمل معه القلم فنتعاون على إتمام مسار الفكرة التي يريد الوصول إليها، وبالتالي فالفصل بين المبدع ومتلقيه لم تعد أبدًا في قاموس السيّد حافظ، فالاندماج شعاره والمنفعة رسالته، والمتعة مبتغاه.

السيرة الذاتية

الاسم : نادية

اللقب : سعدوني

من مواليد الجزائر العاصمة بباب الوادي، خريجة جامعة الجزائر، متحصلة على شهادة دكتوراه تخصص دراسات نقدية .

أهم الأعمال :

- **المشاركة في العديد من الملتقيات الدولية والوطنية، وكذا الندوات الوطنية، من بينها :**
- **ندوة بعنوان : قراءة في التجربة الروائية، لعبد الوهاب عيساوي.**
- **تجاذبات الفكر الثوري في النثر الجزائري.**
- **التجريب في رواية "الرماد الذي غسل الماء" لعز الدين جلاوجي، قراءة موضوعاتية.**

ملتقيات وطنية بعنوان :

- **مكانة وسائل التعليم الحديثة ضمن الإصلاح التربوي بالجزائر.**
- **قراءة أدبية في بيان أول نوفمبر ١٩٥٤.**
- **النص الأدبي ووسائل التواصل.**

مقالات متعددة من بينها :

- **المرأة والاغتراب في أعمال (عمار بالحسن) القصصية.**

- أبو القاسم سعد الله أديبًا ومفكرًا.
- مقاربة موضوعاتية لأعمال (السيد حافظ)
- الأدب القومي، إعلان للتجديد أعمال (السيد حافظ)
- الإشراف على العديد من رسائل الليسانس والماستر في مختلف المواضيع.

صدر لها كتاب :

١- إمبراطورية المسرح – مع د. ابراهيم بوخالفة – د. فاطمة قسول – د. مصطفى بوخال – طبعة ٢٠٢٠م جمهورية مصر العربية.

٢- الهجنة الأجناسية فى أعمال السيد حافظ الإبداعية – طبعة ٢٠٢٠م جمهورية مصر العربية.

ببليوجرافيا الكاتب السيد حافظ
وأهم أعماله في المسرح والرواية

- من مواليد محافظة الإسكندرية جمهورية مصر العربية ١٩٤٨
- خريج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام١٩٧٦/ كلية التربية.
- أخصائى مسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من ١٩٧٤/١٩٧٦.
- حاصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحى بمصر عام١٩٧٠.
- مدير تحرير مجلة (الشاشة) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مدير تحرير مجلة (المغامر) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مستشار إعلامى دبى مؤسسة الصدى (٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مدير مكتب مجلة أفكار بالقاهرة (الكويت).
- مدير مركز الوطن العربى للنشر والإعلام (رؤيا) لمدة خمسة سنوات.
- حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام١٩٨٠.
- حصل على جائزة التميز من اتحاد كتاب مصر ٢٠١٥
- كتب عنه أكثر من ٥٣ رسالة جامعية بين مشروع تخرج أو ماجستير أو دكتوراه.

<u>عرض له في مسرح الطفل</u>

- مسرحية سندريلا (الكويت - سلطنة عمان - البحرين)	١٩٨٣ إخراج /منصور المنصور.
- مسرحية الشاطر حسن (الكويت - دبى - أبوظبى)	١٩٨٣ إخراج /أحمد عبد الحليم.
- مسرحية سندس (الكويت - البحرين - قطر)	١٩٨٥ إخراج /محمود الألفى.
- مسرحية على بابا (الكويت - دبى)	١٩٨٥ إخراج/ أحمد عبد الحليم.
- مسرحية اولاد جحا (الكويت - البحرين)	١٩٨٦ إخراج / محمود الألفى.
- مسرحية حذاء سندريلا (الكويت - بغداد)	١٩٨٧ إخراج /دخيل الدخيل.
- مسرحية بيبى والعجوز (الكويت - بغداد)	١٩٨٨ إخراج / حسين مسلم.
- مسرحية فرسان بنى هلال (الكويت)	١٩٨٩ إخراج / محمد سالم.
- عنتر بن شداد (الكويت)	١٩٨٩ إخراج/أحمد عبد الحليم
- مسرحية اولاد جحا (مصر)	١٩٨٩ إخراج / المؤلف.

- مسرحية سندس ١٩٨٩ إخراج / خمسة مخرجين.
- مسرحية حكاية لولو وكوكو ١٩٩٠ إخراج / المؤلف.
- مسرحية قميص السعادة – القاهرة ١٩٩٣ إخراج / محمد عبد المعطى
فرقة تحت١٨ القطاع الاستعراضى بطولة ١٩٩٦ إخراج / حسام عطا
وجدى العربى - عبد الرحمن أبو زهرة
عائشة الكيلانى - علاء عوض
- مسرحية حب الرمان وخيزران (القاهرة)
- فرقة تحت ١٨ القطاع الاستعراضى.. بطولة : مى عبد النبى - لمياء الأمير - محمد عبد المعطى ،أحمد الحجار.
- مسرحية (سفروتة في الغابة) ١٩٩٨ إخراج د. محمد عبدالمعطى
من إنتاج المؤلف .. وتم عرض المسرحية في (مهرجان قرطاج المسرحى بتونس) بطولة / وفاء الحكيم ،محمد عبد المعطى

كتب العديد من الروايات منها :

١- مسافرون بلاهوية ١٩٩٧
٢- نسكافيه ٢٠١٠
٣- قهوة سادة ٢٠١١
٤- كابتشينو ٢٠١٢
٥- ليالى دبى (جزأين : شاي أخضر - شاي بالياسمين) ٢٠١٤
٦- كل من عليها خان ٢٠١٥
٧- حتى يطمئن قلبى ٢٠١٦
٨- ما أنا بكاتب (تشظى منها روايتان : وهمت به – شط إسكندرية يا شط الهوى) ٢٠١٧
٩- نوروموسى الحبل السري للروح ٢٠١٨
١٠- نيروزي والبنت وجد ٢٠١٨
١١- شهرزاد تحب القهوة سادة ٢٠١٨
١٢- كرس على البحر ٢٠١٨
١٣- هل ما زلت تشرب السيجار ٢٠١٨

١٤- الحاكم بأمر الله وشمس ٢٠١٨
١٥- وتحممت بعطرها ٢٠١٩
١٦- حكاية البنت لامارو وقراقوش ٢٠١٩
١٧- لو لم أعشقها ٢٠١٩
١٨- كل هذا الحب ٢٠١٩
١٩- نسيت أحلامى في باريس ٢٠١٩
٢٠- أنا وفاطمة ومارك ٢٠١٢ – رواية رقمية تفاعلية ط ٢٠٢٠
٢١- أنا ومارك ويوسف ٢٠١١ - يوميات رجل يضاجع الوطن والتاريخ – ط ٢٠٢١
٢٢- زينب ومارك وأنا ٢٠١٤ - طبعة ٢٠٢٢
٢٣- الدولاب – مثلث الحب – تنويعات تقنية على محور واحد – ط ٢٠٢٢
٢٤- الفلاح عبد المطيع في ثلاث رؤى – تنويعات تقنية على محور واحد – ط ٢٠٢٢
٢٥- سنابل وأحلام – تنويعات تقنية على محور واحد – قصة – فيلم – تليفزيون - ط ٢٠٢٢

مشاريع السيد حافظ الفنية للمسرح

مشروع المسرح الكوميدي:

١. الغجرية والسنكوح
٢. وسام من الرئيس
٣. رحلات ابن بسبوسة
٤. أنا ما ليش حل
٥. عريس الغفلة
٦. حكاية الفلاح عبد المطيع
٧. حكاية مدينة الزعفران
٨. الحوش
٩. الراجل اللى لعبها صح
١٠. امسكوا سالم حشيشة

١١. ملك الزبالة
١٢. حرب الملوخية
١٣. الرقص على النار
١٤. عوانس ٢٠٠٠
١٥. بيت الحبايب

كتب مشروعاً مسرحياً للقضية الفلسطينية وحرب أكتوبر والاستنزاف والقضية المصرية الوطنية ضد الانجليز ، تضمن :

١. رجال في معتقل
٢. يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف الحانة الشاحبة العين
٣. واللّه زمان يا مصر
٤. الأقصى في القدس يحترق
٥. أحبك يا مصر
٦. حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث.
٧. الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب.
٨. مصطفى كامل.
٩. العزف في الظهيرة.
١٠- عبداللّه النديم.

كتب لمسرح الطفل مشروعا به مسرحيات

١) سندريلا
٢) الشاطر حسن
٣) أبو زيد الهلالى
٤) سندريلا والأمير
٥) سندس
٦) على بابا
٧) أولاد جحا

٨) بيبى والعجوز
٩) سندباد سواح في البلاد
١٠) قطر الندى
١١) عنتر بن شداد
١٢) فستق وبندق
١٣) الفارة يويو والقطة نونو
١٤) أحلام بابا نويل
١٥) حمدان ومشمشة
١٦) سفروته في الغابة
١٧) حب الرمان وخيزران
١٨) الوحش العجيب
١٩) نوسة والعم عزوز
٢٠) الساحر حمدان.

قدم مشروعا للمسرح التجريبى به

١) كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى.
٢) حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث.
٣) هم كما هم ولكن ليسوا هم.
٤) علمونا أن نموت وأن نحيا
٥) الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء.
٦) حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان.
٧) حبيبتى أميرة السينما
٨) إشاعة.
٩) أجازه بابا
١٠) الميراث

سيمفونية المواقف ٥ مسرحيات تجريبية فصل واحد وهى :

١. إيقاع في رحم الكلمات العذرية
٢. نغم في الحلم الفوضوي.

٣. تقسيمات مختزنة للشمس
٤. سقوط حضارة لوط
٥. الخادمة والعجوز(٦ مسرحيات تجريبية)
٦. المفتاح
٧. الخلاص يا زمن الكلمة الكذب الكلمة الخوف.
٨. سيزيف القرن العشرين.

الأشجار تنحنى أحيانا (مسرحيات تجريبية) وهى :

٩. رجل ونبى وخوذة.
١٠. امرأة وزير وقافلة
١١. طفل وقوقع وقزح.
١٢. لهو الأطفال في الأشياء شيء
١٣. تكاثف الغثاثة على الخلق موتا
١٤. خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى.. كلمة
١٥. محبوبتى محبوبتى قمر الخصوبة في شرنقة حبنا ميلادا
١٦. تعثر الفارغات في درب الحقيقة.. بحث
١٧. يا له من عالم مظلم بارد متخبط
١٨. الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب
١٩. معزوفة للعدل.. الغائب.

كتب ٣١ مسرحية بين دقيقة ونصف دقيقة في مجموعة "صراع الألوان. وهى :

١. صراع الألوان
٢. وطن
٣. العلم
٤. حياة مواطن
٥. المرحوم
٦. رداء الأبيض والأسود
٧. طوق الوطن

8. لا والموت شرفا
9. مسرحية الثورة
10. مسرحيات قصيرة جدا
11. الإعلام
12. الخروج من دورة مياه
13. أغنيات قشور الليمون في ميدان التحرير
14. تمثال في الميدان
15. ذات صباح
16. ليلة ٢٨ يناير ٢٠١١
17. حوار الجياد المجهدة
18. الدراما إشارة دخان في مسرح مظلم
19. القبض على ثائر التحرير
20. الثورة – نجم الإنترنت
21. المحطة
22. عربة الله
23. سوف تصعد
24. حديث عن رجل
25. الإنسان
26. الأقصى في القدس يحترق
27. من الذي يدق الباب.
28. لا أستطيع أن أسكت
29. أرض اللامحدود
30. رجل مهم وغير مهم
31. العزف في الظهيرة

مزامير السيد حافظ المسرحية: وهى:

١. لعلنا نفلح
٢. لعلنا ننجح
٣. - لعلنا نفكر
٤. مزامير من لغة الصمت (حياة)
٥. مزامير من لغة الصمت (انتظار)
٦. نعم .. لا
٧. محاضرة
٨. أنا
٩. ذات مساء
١٠. بنفسج
١١. الكلمة للأرض أرض الكلمة
١٢. روما ونيرون
١٣. سوف نصعد
١٤. قصيدة
١٥. النار وعصفور الجنة من الأم.. إلى الفتى الطائر
١٦. ذات ليل
١٧. حياة
١٨. ذات صباح
١٩. حكاية مدينة الزعفران
٢٠. ظهور واختفاء ابو ذر الغفاري.
٢١. يوسف بن تاشفين
٢٢. قرية المرفوض في مدبنة الرفض ترفض رفض الأشياء
٢٣. القطار المسافر الى القاهرة على رصيف رقم ٣

٢٤. أغنيات قشور الليمون تلفت أنظار حفل كونسير في متحف الفنون الجميلة في شارع منشأ بمحرم بك بالإسكندرية
٢٥. بوابة الميناء
٢٦. المنشار
٢٧. التحقيق
٢٨. المسافر ٢٠١٨
٢٩. الجراد ٢٠١٨

قدم مشروعاً للمسرح النسوي يحتوي على (٥) مسرحيات للنساء تحت عنوان إكسبريسو ومعها

١) امرأتان
٢) اكسبريسو
٣) ليلة ليلاء
٤) ليلة الخميس
٥) ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله
٦) ليلة اختفاء إخناتون
٧) ليلة اختفاء فرعون موسى

كما كتب السيد حافظ للمسرح ثلاث مسرحيات مونودراما. وهى :

١- اكسبريسو
٢- الخادمة والعجوز
٣- أجازة بابا

أخرج للمسرح

- مسافر ليل (لصلاح عبد الصبور) عام ١٩٧٠ من بطولة ٢٥ طفل وطفلة (أصغرهم ٦ سنوات وأكبرهم ١٢ سنة) عرض غنائى موسيقى (ألحان حمدى رؤوف وكورال ٤٠ طفل وطفلة) المسافر ٦ شخصيات والراكب ٦ شخصيات عشري السترة ١٠ شخصيات.

- (الحبل) إيوجين أونيل ١٩٦٨ بطولة مهدي يوسف (المؤلف الشهير الحالى) – معهد إعداد الفنيين التجاريين.
- الزوبعة لمحمود دياب ،كلية التربية عام ١٩٧٣.
- الخروج من ساحل المتوسط قصيدة محمود درويش عرض بطولة ١٢٠ ممثل وممثلة من الشباب.
- آه يا وطن ١٩٧٣ قصائد سيد حجاب ، مجدي نجيب ،عبد الرحمن الأبنودي - فؤاد حداد.
- حديقة الحيوان لإدوارد أولبى ترجمة على شلش بطولة "أحمد آدم" نجم الكوميديا حالياً ،صفاء غراب قصاص معروف حالياً.
- كوكو ولولو ، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج خاص.
- أولاد جحا ، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج قصر ثقافة مصطفى كامل.
- نال جائزة أحسن مخرج في مراكز الشباب عام ١٩٧٠ عن مسرحية (جوازسفر) إعداد / عن أشعار محمود درويش وسميح القاسم.

أسس جماعات تجريبية للمسرح

- فرقة الصعاليك – فرقة ألف باء مسرح – جماعة الاجتياز – وكان ضمن هذه المجموعة الفنان / فاروق حسنى وزير الثقافة السابق ،ود/ مصطفى عبد المعطى وكيل وزارة الثقافة السابق. والفنان مسعد خميس وعلى الجندي ومحمد نوار وقد أخرج يوسف عبد الحميد مسرحية كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى بطولة مسعد خميس ونازك ناز ومسرحية سيزيف بطولة على الجندي.. ومسرحية إيقاع في رحم الكلمات العذرية بطولة محمد أنور.
- جماعة المسرح الطليعى التى قدمت مسرحية (آه يا وطن) لمدة ١١٠ يوم وكانت أول فرقة للهواة في تاريخ مصر تقدم عرضاً متواصلاً دون أجازة – عام ١٩٧٣.

أعماله في فرق الأقاليم والمحافظات

م	المكان	المسرحية	المخرج	سنة العرض
١	بيت ثقافة أبو تشت	رحلات ابن بسبوسة	فريد عبد الحميد	١٩٩٤
٢	بيت ثقافة السنبلاوين	رحلات ابن بسبوسة	رجائى فتحى	١٩٩٥
٣	قصر شبرا الخيمة	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦

٤	ميت غمر	ملك الزبالين	على عزب	١٩٩٦
٥	العائم	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦
٦	القليوبية	ملك الزبالين	ماهر سليم	١٩٩٦
٧	أبو حمص	قراقوش والأراجوز	سيد هنداوي	١٩٩٧
٨	العريش	النديم	عبد الستار الخضري	١٩٩٧
٩	غزل المحلة	خطفونى ولاد الإيه	مجدي مجاهد	١٩٩٧
١٠	بلبيس	رحلات ابن بسبوسة	إبراهيم شكري	١٩٩٧
١١	المسرح العائم	قراقوش والأراجوز	محمد الخولى	١٩٩٧
١٢	بيت منشية ناصر	عاشق القاهرة	أحمد عبد الباقى	١٩٩٨
١٣	قصر	حكم قراقوش	أسامة شفيق	١٩٩٨
١٤	بيت النصر	ملك الزبالين	فوزي شنودة	١٩٩٩
١٥	أبو حمص	ملك الزبالين	عادل شاهين	٢٠٠١
١٦	الجيزة	حرب الملوخية	أشرف فاروق	٢٠٠٢
١٧	أبنوب	حرب الملوخية	عادل بركات	٢٠٠٢
١٨	الغنايم	وسام من الرئيس	محمد المصري	٢٠٠٤
١٩	زفتى	وسام من الرئيس	السيد الحسينى	٢٠٠٤

أشهر ما أخرج السيد حافظ من مسرحيات للمسرح

١) بنطلون روميو تأليف أبو السعود الأبيارى

٢) الغربان - تأليفه

٣) مسافر بلا متاع لجان انوى.

٤) الخواجة لامبو مات لعبد الرحمن الأبنودي

٥) شرق المتوسط لمحمود درويش

٦) الزوبعة لمحمود دياب

٧) الحبل لجان أنوى

٨) حديقة الحيوان لإدوارد أولبى بطولة أحمد آدم

٩) هم كما هم وليسوا هم الصعاليك تأليفه وبطولة مهدي يوسف المؤلف الشهير حالياً مؤلف يوميات ونيس

١٠) ليالى الحصاد لمحمود دياب

١١) أحبك يا مصر تأليفه

١٢) سندس تأليفه
١٣) الخطوبة لتشيكوف
١٤) المخبأ تأليفى
١٥) واللّه زمان يا مصر تأليفه
١٦) أحبك يا مصر تأليفه
١٧) مصطفى كامل تأليفه
١٨) عبد اللّه النديم تأليفه
١٩) مسافر ليل لصلاح عبد الصبور كاملة من بطولة ٣٠ طفلاً ألحان حمدى رؤوف
٢٠) أولاد جحا تأليفه
٢١) ومن أشهر ممن ساعده في الإخراج لسنوات

الأستاذ عادل شاهين
الأستاذ محمد غباشى النجم المعروف الآن
المخرج ناجى أحمد ناجى
المخرج سيد شعبان
المخرج رمضان عبد الحفيظ

أخرج مسرحياته المؤلفة للمسرح من مصر الأساتذة المخرجون

أحمد عبد الحليم أخرج ٤ مسرحيات
محمود الألفى مسرحيتان
مجدى عبيد مسرحيتان
فاروق زكى مسرحية
دكتور محمد عبد المعطى مسرحيتان
دكتور حسام عطا مسرحية
فاروق زكى مسرحية
سمير حسنى مسرحية

محمد متولى مسرحية
عبد الرحمن الشافعى مسرحية
أشرف فاروق مسرحية
أحمد إسماعيل مسرحية
سمير زاهر مسرحية
عادل شاهين مسرحية
أسامة شفيق مسرحيتان
مجدى مجاهد مسرحيتان
محمد سالم مسرحية
على سرحان مسرحية
عباس أحمد مسرحية
إميل شوقى مسرحية
بالإضافة لحوالى ٣٠ مخرجًا من أشهر مخرجى المحافظات

أخرج مسرحياته من العراق الأساتذة

د وليم يلدا مسرحية الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء
دكتورسعدي يونس مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع
دكتورعباس التاجر العراق بابل مسرحية حكاية مدينة الزعفران
دكتور بشار عليوى مسرحية اختفاء أبى ذر الغفارى
المخرج هشام عبد الرحمن (إعداد وإخراج) مسرحية (سيمفونية العصافير) الفلسطينى المقيم في بغداد معدة عن مسرحية (حبيبيتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان) للكاتب المصري السيد حافظ مع مجموعة من أشعار معين بسيسو ومحمود درويش عرضت في معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٨٧ على خشبة المسرح الدوار في المعهد وهى ضمن أطروحات الطلبة للتخرج في المعهد وكانت الممثلة زهرة بدن تمثل أحد أدوار المسرحية الرئيسة فيها ..

من الكويت أخرج مسرحياته

منصور المنصور (مسرحية سندريلا)

دخيل الدخيل (مسرحية سندريلا والأمير الجزء الثانى)

د حسين مسلم (مسرحية بيبى والعجوز)

عبد اللّه عبد الرسول (مسرحية مدينة الزعفران وحكاية الفلاح عبد المطيع)

أشهر من أخرج له في الإمارات

جاسم عبيد الساحر حمدان

أشهر من أخرج له من تونس

الطيب السهلى المخرج التونسى أخرج مسرحية الفلاح عبد المطيع مرة في فرقة جزائرية باسم " الليلة نحكى " ونالت جائزة افضل عرض ٢٠١٠ ومرة في تونس لفرقة تونسية تونس باسم "ثورة الصبار"

كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله في مسرح الطفل :

- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت - دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب-المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٤- الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧.
- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ - سميرة أوبلهى - مكناس المغرب١٩٨٦-الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.
- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجًا على بابا - نزيهة بن طالب (الناشر - العربى للتوزيع).
- مسرح الطفل عن السيد حافظ – نموذجًا " مسرحية الشاطر حسن " فاطمه حاجى - المغرب ١٩٩١.
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦-١٩٩٧. (المغرب).

- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية "سندريلا والأمير .وقميص السعادة" د. عبد العزيز خلوفة - جامعة محمد بن الله - فاس – المغرب ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣.
- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للسيد حافظ.سناء جلال أحمد على – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي– جمهورية مصر العربية ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣.
- مسرح الطفل - دكتور على عاشور الجعفر– الكويت
- مسرح الطفل في الكويت – د. نرمين الحوطى – الكويت
- خصوصية التأليف لمسرح الطفل في الوطن العربى (نموذجاً السيد حافظ) –م.م. حيدر على الأسدى – العراق.
- مفهوم الثورة في مسرح الطفل في أعمال السيد حافظ – د. رشا دياب كلية التربية النوعية – جامعة طنطا – جمهورية مصر العربية.

كتب ودراسات مسرحية عن أعماله في المسرح التجريبى والمسرح والتراث العربى :

- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ- موسكو- تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.
- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربى - صليحة حسنى - بحث- كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧.
- كتاب الفلاح في المسرح العربى - نموذجًا حكاية الفلاح عبد المطيع - للسيد حافظ– خديجة الفلاح - جامعة محمد الأول - المغرب الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.
- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور واختفاء أبى ذر الغفاري- منصورية مباركى - وجدة - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٩.
- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ - نموذجًا ٦ رجال في معتقل شنايف الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٩٠.
- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربى.
- السيد حافظ نموذجًا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب- نموذجا - عائشة عابد - جامعة محمد الأول - ١٩٩١.

- التجريب والعبث في المسرح العربى من خلال مسرحية سيزيف للالسيد حافظ – حليمة حقوقى ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجًا ١ " حبيبتى أنا مسافر و القطار أنت والرحلة الإنسان " ١٩٩٢-١٩٩٣ بنيونس الهواري. (المغرب)
- المسرح السياسى عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول - وجدة - المغرب - ١٩٩٦.
- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا بنيونس الهواري ١٩٩٩-٢٠٠٠ (المغرب).
- المسرح التجريبى عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " سيزيف " سميرة لمسايح ٢٠٠٢-٢٠٠٣ (المغرب).
- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " السيد حافظ - نموذجًا - فاطمة زكاوي ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- السيد حافظ والمسرح التجريبى د. ليلى بن عائشة – الجزائر.

المسلسلات التليفزيونية :

مبارك	(١٥ حلقة) إخراج /كاظم القلاف.
العطاء	سهرة (الكويت) إخراج / عبد العزيز منصور.
الحب الكبير	سهرة (الكويت) إخراج / حسين الصالح.
الغريب	سهرة ٣ أجزاء (الكويت) إخراج /يوسف حمودة.
صغيرات على الحب	مسلسل ١٥ حلقة (تليفزيون الكويت) بطولة : حياة الفهد - إخراج / محمد عيسى.
صدى الأيام	سهرة (تليفزيون الكويت) إخراج /كنعان حمد - بطولة : منصور المنصور - هدى حمادة.
الدرب الجديد	سهرة تليفزيونية بطولة : جلال الشرقاوي، ياسر جلال، طارق دسوقى، إخراج / سيد عبيدو، (التليفزيون المصري).
منين أجيب ناس	مسلسل ١٥ حلقة بطولة معالى زايد ،محمد وفيق ، حنان شوقى ،محمود الجندي، إخراج كريم ضياء الدين (التليفزيون المصري).
أنا وبناتى في الزحام	مسلسل ١٥ حلقة بطولة زيزي البدراوي، أحمد خليل ،سيد عبد الكريم ،أحمد سلامة إخراج محمد عبد السلام (التليفزيون المصري).
علاء الدين	مسلسل أطفال _ يقع المسلسل في ٣٦ حلقة بطولة / نوال أبو الفتوح.

والأميرة ياسمين	أحمد عبد الوارث.ضياء المرغنى.هشام عبد الله. ناصر سيف.هالة فاخر إخراج / أيمن عبيس (إنتاج التليفزيون المصري).
عصفور تحت المطر	مسلسل في ٣١ حلقة بطولة / أحمد عبد العزيز. تيسير فهمى.أحمد ماهر.وجدي العربى.سيد عبد الكريم.عزة بهاء.تهانى راشد.غسان مطر.هشام عبد الله.ضياء المرغنى.مخلص البحيري ومن إخراج / محمود بكري (إنتاج التليفزيون المصري).
همام وبنت السلطان	مسلسل أطفال ـ يقع المسلسل في ٢٨ حلقة بطولة / هالة فاخر.علا رامى.وجدي العربى.غسان مطر.عايدة عبد العزيز.حنان سليمان .. ومن إخراج / أحمد مجدي (ومن إنتاج التليفزيون المصري).
وبحلم بيك يا وطن	مسلسل أطفال - يقع المسلسل في ٣٠ حلقة - بطوله احمد سلامه ونوال أبو الفتح ومحمد وفيق وممدوح وافي وإخراج محمد دنيا.

المسلسلات الإذاعية :

مسلسل البيت الكبير	٩٠ حلقة/ إذاعة قطر مدة الحلقة ١٥ق
مسلسل غرباء في الحياة	البحرين / إذاعة ٣٠ حلقة.
٥ مسلسلات إذاعة –الكويت	المسلسل ٣٠ حلقة .
٩٠ حلقة برنامج كتاب خليجى	إذاعة قطر .
٣٠ حلقة إغاثة الأمة	إعداد وسيناريو - انتاج إذاعة قطر إذاعة قطر .
٣٠ حلقة مسلسل جنون وفنون التاريخ	إذاعة أبو ظبى - إخراج / حبيب غلوم
٣٠ حلقة مسلسل علاء الدين والأميرة ياسمين	إذاعة الكويت إخراج / أحمد مساعد بطولة محمود يس
٣٠ حلقة مسلسل سندباد	إذاعة الكويت .إخراج أحمد مساعد
٣٠ همام وبنت السلطان	إذاعة البحرين - إخراج/ إبراهيم عيسى

قائمة كتب الدراسات النقدية عن أعمال الكاتب/ السيد حافظ

١- الفعل الدرامى في مسرح السيد حافظ - دكتور مصطفى رمضانى (مغربى) و٦ باحثين معه.
٢- التشظى وتداخل الأنواع الأدبية (تجربة السيد حافظ في المسرواية) "جزءان" د. نجاة صادق الجشعمى .
٣- المسرح التجريبى بين المراوغة اضطراب المعرفة د. نجاة صادق الجشعمى– عراقية.
٤- السيد حافظ في عيون الباحثين والنقاد الجزائريين د. نجاة صادق الجشعمى– عراقية.
٥- المشاكس د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية
٦- التأثيث المكانى في رواية ليالى دبى شاى بالياسمين– د. محمد زعترى - الجزائر.
٧- أعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم والتفسير إلى صناعة الوعى إعداد د. : مفتاح خلوف –الجزائر– ط٢٠٢٠م.
٨- الحب الملكى – سحر التنهيد والعشق – مقتطفات من سباعية السيد حافظ الروائية – د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية ٢٠٢٠م
٩- السيد حافظ والذاكرة المسرحية في حوارات– إعداد الكاتب : أحمد حافظ - مصر - ط٢٠٢٠م
١٠- امبراطورية المسرح–دراسات نقدية في مسرح السيد حافظ - د.ناديه سعدونى ،الجزائرط٢٠٢٠م.
١١- الهجنة الأجناسية في أعمال السيد حافظ الإبداعية - د. نادية سعدونى–الجزائر–ط٢٠٢٠م.
١٢- معارك المسرح " دراسات في النقد المسرحى لنصوص السيد حافظ " د. إبراهيم بوخالفة – الجزائر–ط٢٠٢٠م
١٣- بلاغة التعبير عن فكر الكاتب السيد حافظ السياسى في إبداعه الروائى – رسالة ماجستير – مى جمال الشربينى –ط٢٠٢٠م
١٤- ثنائية المخاتلة بين النص الغائب والصورة الذهنية في مسرح السيد حافظ
إعداد : "أسمهان سعودى و سناء نويوية " اشراف د . محمد زعيتري–الجزائر - ط٢٠٢٠م.
١٥- التجريب في المسرح العربى مسرح السيد حافظ نموذجًا – إعداد : عبد الحق قرطيط – إشراف الدكتور / يونس لوليدي–المغرب–ط٢٠٢٠م
١٦- صور المرأة وأبعاد توظيفها في مسرحيات السيد حافظ–إعداد عفاف صغيرة ونادية زوالى – إشراف الدكتور / مفتاح خلوف–الجزائر–ط٢٠٢٠م.
١٧- التشاكل الأجناسى في سباعية السيد حافظ–د. أمل درويش–القاهرة
١٨- إستراتيجية النص وتفاعل المتلقى في الخطاب الأدبى رواية "كابتشينو " للسيد حافظ – د. ربيعة حنيش–الجزائر

١٩- عمالقة على المقهى مع السيد حافظ – الكاتب والناقد أحمد حافظ – ط ٢٠٢١.

٢٠- التجريب وجماليات البناء السردي في الرواية العربية - ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب." - ط ٢٠٢١.

٢١- معمارية البناء وجماليات السرد ما بين الزمانكية وعولمة النقد – ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب." - ط ٢٠٢١.

٢٢- العنونة ما بين الصورة والزمانكية في الرواية – ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب." - ط ٢٠٢١.

٢٣- شرنعة العشق ما بين البراجماتية والدوجماطيقية - ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب". - ط ٢٠٢١.

٢٤- السرد الروائى ما بين خلخلة التأريخ وتجاوز الذاكرة - ضمن مشروع النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء الرابع - نموذجًا رواية "كل من عليها خان". - ط ٢٠٢١.

٢٥- التمرد على نمطية السرد في بنية الرواية - ضمن مشروع النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء الثانى - نموذجًا رواية "كابتشينو". - ط ٢٠٢١.

٢٦- تجليات التناص في رواية "أنا وفاطمة ومارك" – د. حنان حطاب – ط ٢٠٢١.

٢٧- بناء البطل التراجيدي في مسرح السيد حافظ – إشراف: دكتور / عزوز ختيم إعداد الطالبين بن حافظ عائشة ـ بوزيدي زكريا - جامعة محمد بوضياف المسيلة – الجزائر ط ٢٠٢١.

٢٨- فنيات الكتابة المسرحية " مسرحية امرأتان نموذجًا" للكاتب السيد حافظ – دراسة بقلم بسمة حرود ـ نورة حبيب ـ تقديم الدكتور محمد زعيتري – الجزائر - طبعة ٢٠٢١م.

٢٩- البنية السردية في الرواية العربية الحديثة رواية "ما أنا بكاتب" للسيد حافظ رسالة ماستر - الجزائر بقلم بلقليل دلال و بن صوشة كنزة – ط ٢٠٢٢

٣٠- المرأة والبعد الاجتماعى والعقائدي في رواية "كل من عليها خان" للسيد حافظ - إعداد: حمريط زهيرة - خلفة إيمان – ط ٢٠٢٢

٣١- البعد السياسى التحريضى في نصوص السيد حافظ المسرحية دراسة بقلم ايمان خالد مهدي عمران – ط ٢٠٢٢

٣٢- البناء الفنى في الرواية الممسرحة نموذجًا رواية كل من عليها خان للسيد حافظ دراسة بقلم أ. فضيلة طايبى و أ. آسيا خيتوس – ط ٢٠٢٢

٣٣- تشكيل النّص غير الملفوظ فى مسرحيات السّيد حافظ رسالة ماجستير بقلم زهرة هبوب وصفية زلوف - إشراف البروفسور مفتاح خلوف – جامعة محمد بوضياف – الجزائر – ط ٢٠٢٢

٣٤- السيد حافظ في عيون نقاد وأدباء فلسطين - مجموعة نقاد من فلسطين

(د. إبراهيم طه - أ. عبد الله الشيتى - أ. حسن عبد الهادي - د. نادر القنة - أ. وليد أبو بكر - أ. عبد القادر كراجة - أ. ناصر العودة (سليمان الشيخ - أ. ماجد الشيخ)

٣٥- البناء الفنى للحكاية الشعبية على بابا والأربعين حرامى بين الموروث الشعبى
أ. يوسف عبد الرحمن إسماعيل

٣٦- إعادة كتابة التاريخ في مسرح الطفل العربى. مسرحية. أبوزيد الهلالى. للسيد حافظ
إعداد سعاد مدانى - نصيرة بن زموري

٣٧- السيرة الشعبية في مسرح الطفل - السيد حافظ نموذجا - د. طارق الحصري.

٣٨- هندسة الشخصيات في رواية ليالى دبى للكاتب السيد حافظ - فاطمة صغيري

٣٩- الحاكم بأمر الله ما بين بن باكثير والسيد حافظ و سالم بن حميش - ا.د . محمد عبازه

٤٠- السيد حافظ في عيون كتاب وفنانين ونقاد العراق- إعداد. نجاة صادق الجشعمى
د. خلود جبار عبيد - د. نزار شبيب العبادي م.م. حيدر على الأسدي أ. سحر الجابري -
د. ستارعايد العتابى - م.م. زينب نوري لعيوس - أ. صالح البدري
د. خلود محمود عبود أ. أحمد سعدون البزونى - أ. يوسف عبود جويعد)

٤١- "السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد وأدباء الكويت" إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى
(د. محمد المنصور، د. نرمين يوسف الحوطى، د. محمد مبارك الصوري، أ. آمال الغريب ،أ. عبد الله عبد الرسول ،أ. عماد منصور المنصور ،أ. صالح الغريب

٤٢- أ. عبد المحسن الشمري ،أ. أحمد الرقعى ،أ. فيصل السعد ، أ. خليل الوادي.)

٤٣- حضور الفاطميين في مسرحيات السيد حافظ - د. نزار شبيب كريم العبادي

٤٤- السرد الروائى ما بين خلخلة التأريخ وتجاوز الذاكرة - د. نجاة صادق الجشعمى
(أ.د. هاجر مباركى - د. وفاء كمالو - د. سعيدة خلف - د. داليا بدوي - أ. شيماء أحمد رُميح أ. رضوى جابر شعبان - أ. حسن الجوخ - أ. بسنت حسين - أ. مى جمال الشربينى
أ. طايبى فضيلة - أ. خيتوس آسيا)

٤٥- الشخصيات ما بين المرئى واللامرئى والثابت والمتغير في السرد الروائى - السيد حافظ نموذجا
إعداد: د. نجاة صادق الجشعمى (أ.د. فايزة محمد سعد - أ.د. سيد على إسماعيل -
د. عايدي على جمعة - د. كاميليا عبد الفتاح - أ. إيمان الزيات - أ. رضوى جابر -
أ. أحمد حنفى - أمل سالم)

٤٦- التجريب وانحرافات السرد في الرواية - السيد حافظ نموذجا إعداد: د. نجاة صادق الجشعمى (أ.د. هاجر مباركى - د. أفكار أحمد زكى - د. سعيدة خلف - د. وفاء كمالو
-

د. كامليا عبد الفتاح - د. محمد مخيمر د. داليا بدوي - د. رائدة العامري - أ. إيمان الزيات
أ. احمد محمد الشريف أ. سحر الجابري - أ. بسنت حسين - أ. فاديا سلوم - أ. رضوى جابر)

٤٧- التجريب ومكونات البنى السردية في الرواية - السيد حافظ نموذجا - إعداد : نجاة صادق الجشعمى.

٤٨- العنونه ما بين الصورة و الزمانكية في الرواية - السيد حافظ نموذجا - د. نجاة صادق الجشعمى

٤٩- تجليات التناص في الخطاب السردي. رواية أنا وفاطمة مارك للسيد حافظ نموذجا إعداد : (سميحة بايفوح - والزهرة خنوش - وراضية كبور)

٥٠- التشاكل الأجناسى في سباعية السيد حافظ - د. أمل درويش

٥١- الحب ما بين الاصطلاح والرمزية - روايات السيد حافظ نموذجا - د. نجاة صادق الجشعمى

٥٢- تجليات الحداثة في الخطاب السردى المعاصر كل من عليها خان للكاتب السيد حافظ نموذجا - د. فايزة محمد سعد

٥٣- صورة المجتمع في نصوص مسرح الطفل المستلهمة من التراث عند السيد حافظ - د. هدى سعيد عبد العليم

٥٤- المسرح والتراث والتاريخ تجربة السيد حافظ - سميرة أوبلهى

٥٥- التجريب في المسرح العربى مسرح السيد حافظ نموذجًا - عبد الحق قرطيط

٥٦- صورة المرأة وأبعاد توظيفها في مسرحيات السيد حافظ "نماذج مختارة" – إعداد : عفاف صغيري و نادية زوالى

٥٧- ثورة الإبداع في المسرح والسرد نموذجًا الكاتب السيد حافظ - د. وفاء كمالو

٥٨- جمالية الكتابة المسرحية و السردية عند السيد حافظ - د. كمال الدين عيد

٥٩- مملكة السرد - دراسات نقدية في سرديات السيد حافظ - د. إبراهيم بوخالفة

٦٠- الهجنة الأجناسية في أعمال السيّد حافظ الإبداعية - د. نادية سعدونى

٦١- مفهوم الثورة في مسرح الطفل في أعمال السيد حافظ - رشا دياب

٦٢- خصوصية التأليف في مسرح الطفل في الوطن العربى-السيد حافظ نموذجا إعداد : د. حيدر على الأسدي

٦٣- التأثيث المكانى في رواية ليالى دبى شاي بالياسمين للكاتب السيد حافظ إعداد : سليم ميرة - خالد ربعى

٦٤- تمثيل العالم حفريات في الأدب الروائى للكاتب السيد حافظ - د. إبراهيم أبو خالفة

٦٥- السيد حافظ في عيون نقاد المغرب - الجزء الأول - إعداد : نجاة صادق الجشعمى
(أ.د. مصطفى رمضانى - أ.د عبد الرحمن بن زيدان - د. شنايف الحبيب - أ. محمد السعيدى

أ. نصيرة يعقوبى - أ. عبد السلام بوسنينه - أ.د. عبد الكريم برشيد - أ. الهوارى بن يونس
أ. نعيمة عبد لاوى - أ. محمد المحراوى - أ. ثوريا ماجدولين - أ. سعاد درير)

٦٦- السيد حافظ في عيون نقاد المغرب- الجزء الثانى- إعداد د. نجاة صادق الجشعمى
(أ. صفاء درويش - أ.د. عبد العزيز خلوفه - أ. نزيهة بن طالب - د. نادية فضمى
أ. فاطمة حاجى - أ. سميرة أوبلهى - أ. سميرة لمسايح - أ. يمينة الراوي - أ. سعاد درير —
أ. زروق أحمد - أ. أحمد مرزاق - أ. حميد حقون - أ. فاطمة زكاوى - أ. حليمة حقونى)

٦٧- انحطاط العالم والسرد العربى السيد حافظ في عيون الباحثين والنقاد الجزائريين
د. إبراهيم بوخالفة (أ. د./ ابراهيم بوخالفة - أ / ليلى بن عائشة - أ / هاجر مباركى
د / نادية سعدونى - أ / وافية بولفعة - أ / عائشة حمادو - أ / نصيرة علاك -
أ / كلثوم باجى - أ/ هيدتش اسماعيل - أ/ عبد النّاصر بن بناجى -
أ/ عبد القادر سرير عبد اللّه)

٦٨- تمظهر التجديد في بنية السرد في القصة القصيرة- السيد حافظ نموذجا —
إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (أ.د. إبراهيم بوخالفة الجزائر د. وفاء كمالو مصر
أ.د. السعيد الورقى مصر د. ليلى بن عائشة الجزائر د. هاجر مباركى الجزائر
د. إبراهيم طه فلسطين د. منيرة مصباح أمريكا د. عبد العزيز خلوفة الجزائر
د. نادية سعدونى الجزائر د. أمال شوقى مصر د. عائشة حمادو الجزائر
د. ماهر عبد المحسن مصر د. وافيه بو لفعه الجزائر د. نصيرة علاك الجزائر
أ. فيصل صوفى اليمن أ. إيمان الزيات مصر أ. شوقى بدر يوسف مصر
أ. يوسف عبد المسيح العراق أ. سعيد فرحات لبنان أ. شاهيناز الفقى مصر
أ. عبد اللّه هاشم مصر أ. شفيق العمروسى مصر أ. سمير عبد الفتاح مصر
أ. محمود قاسم مصر أ. السيد الهبيان مصر أ. أحمد محمد الشريف
مصر) أ. عبد اللّه الشيتى فلسطين

٦٩- التنوع الدلالى في مسرح الطفل - السيد حافظ نموذجا - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى
أ.د جميلة مصطفى الزقاي الجزائر د. ليلى بن عائشة - الجزائر
د. وفاء كمالو - مصر د. منيرة مصباح - أمريكا
د. لبلبة فتحى — مصر أ. ايمان حسين — مصر
د. خلود محمود عبود — العراق د. نرمين يوسف الحوطى
أ. نزيهة بن طالب — المغرب أ. فاطمة حاجى — المغرب
أ. يمينة الراوى — المغرب أ. أمال الغريب — الكويت

أ. نعيمة عبد لاوى – المغرب أ. ايمان الزيات – مصر
أ. بدورذات – مصر أ. عواطف الزين – الكويت

٧٠- رؤية النقد لعلامات النص المسرحى في مسرح الطفل في الوطن العربى - السيد حافظ نموذجا.. إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٧١- التشظى وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية - السيد حافظ نموذجا - الجزء الثانى إعداد : نجاة صادق الجشعمى

٧٢- التجريب في مسرح السيد حافظ - د. ليلى بن عائشة

٧٣- المسرح التجريبى بين المراوغة واضطراب المعرفة - السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٧٤- إشكالية الحداثة والرؤي النقدية في المسرح التجريبى الجزء الثانى - السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

(أ.د. سعد أردش مصر أ. د. عبد الكريم برشيد المغرب
أ.د جميلة مصطفى الزقاي الجزائر أ. بنيونس الهواري الجزائر
د. سميرة أوبلهى المغرب أ. فاطمة زكاوى المغرب د. أحمد العشرى مصر
أ. عادل النادى مصر د. مازن الماحى مصر أ. أحمد غانم مصر
أ. حليمة حقونى المغرب أ. عبد الغنى داود مصر أ. نصيرة يعقوبى المغرب
أ. محمود قاسم مصر أ. محمد يوسف مصر أ. أحمد الشريف مصر
د. ليلى بن عائشة الجزائر أ. جبارى عبد الرازق الجزائر أ. نادية فضمى المغرب
أ. أحمد فضل شبلول مصر أ. شنايف الحبيب فلسطين د. مصطفى عبد الغنى مصر
أ. محمد صدقى مصر)

٧٥- إشكالية ملامح الحب ما بين التمجيد بالمقدس والاستلحاق بالمدنس - السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٧٦- انعكاس الثقافات تجانسها وتناقضاتها ما بين التجريب والحتمية في النص الروائى - السيد حافظ نموذجا - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

(د. طالب عمران المعموري- د. رشا غانم - أ. سحر الجابري - د. نجاة صادق الجشعمى – د. سعيدة خلف - د. مصطفى بوخال - أ. محمد عطية محمود - أ. سليم ميرة – أ. خالد ربعى د. وفاء كمالو - أ. أحمد حنفى - د. رياض موسى سكران – أ. أشرف دسوقى على د. داليا بدوي - د. محمد مخيمر - أ. فهمى إبراهيم = د. خالد البوهى د. أدهم مسعود القاق - أ. فاديا سلوم)

٧٧- جدلية الأنساق والدلالات الرمزية المضمرة في السرد الروائى- السيد حافظ نموذجا
إعداد د. نجاة صادق الجشعمى
(أ.د. كمال الدين عيد - أ. فاديا سلوم - د. جميلة رحمانى - د. حنان حطاب – د. ستار عايد العتابى – د. لبلبة فتحى خليفة - د. وفاء كمالو - د. أمجد ريان – د. إبراهيم بوخالفة –
أ. دينا نبيل عبد الرحمن - أ. عواطف الزين - أ. فهمى إبراهيم - أ. أحمد فضل شبلول – أ. معتز العجمى - أ. أمين بكير - أ. محمد الدسوقى – أ. سحر الجابري - أ. بسنت حسين)
٧٨- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت - دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب - المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٤ - الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧.
٧٩- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ - سميرة أوبلهى - مكناس المغرب ١٩٨٦ - الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.
٨٠- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ - موسكو - تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.
٨١- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربى - صليحة حسنى - بحث - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧ .
٨٢- كتاب الفلاح في المسرح العربى - نموذجا حكاية الفلاح عبد المطيع - للسيد حافظ – خديجة الفلاح - جامعة محمد الأول - المغرب الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.
٨٣- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور وأختفاء أبو ذرالغفارى- منصورية مباركى - وجدة - المغرب . الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٩.
٨٤- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ - نموذجا ٦ رجال في معتقل شنايف. الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٩٠.
٨٥- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربى . السيد حافظ نموذجا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢.
٨٦- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنظر الطفل العجوز الغاضب- نموذجا - عائشة عابد - جامعة محمد الأول - ١٩٩١.
٨٧- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجا على بابا - نزيهة بن طالب (الناشر - العربى للتوزيع).
٨٨- مسرح الطفل عن السيد حافظ–نموذجا "مسرحية الشاطر حسن" فاطمه حاجى - المغرب ١٩٩١.
٨٩- التجريب والعبث في المسرح العربى من خلال مسرحية سيزيف للسيد حافظ - حليمة حقوقى ١٩٩٢.

٩٠- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجا ١ " حبيبتى أنا مسافر والقطار انت والرحلة الإنسان " ١٩٩٢- ١٩٩٣ بنيونس الهواري. (المغرب)
٩١- المسرح السياسى عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول _ وجدة _ المغرب _ ١٩٩٦.
٩٢- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦- ١٩٩٧. (المغرب).
٩٣- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا - بنيونس الهواري ١٩٩٩-٢٠٠٠ (المغرب).
٩٤- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " سندريلا والأمير وقميص السعادة د. عبد العزيز خلوفه. - جامعة محمد بن الله - فاس – المغرب ٢٠٠٢- ٢٠٠٣.
٩٥- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " للسيد حافظ - نموذجا - فاطمة زكاي ٢٠٠٢-٢٠٠٣ (المغرب).
٩٦- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للسيد حافظ سناء جلال أحمد على – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي – مصر ٢٠٠٢- ٢٠٠٣.
٩٧- اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ - د. مفتاح خلوف
٩٨- الفضاء الدرامى وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ - علياء علاء رمضان عباس
٩٩- العتبات وبعثرة التيمات للسرد المهجن في المسرواية - السيد حافظ نموذجًا – إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (دراسات نقدية لمجموعة من النقاد)
١٠٠- مقامات التجريب وبنيات التشكيل في الرواية - السيد حافظ نموذجًا – إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (دراسات نقدية لمجموعة من النقاد)
١٠١- الخطاب التاريخى المضمر في رواية حتى يطمئن قلبى – شهادة الماستر – جامعة بوضياف – المسيلة – كلية الآدب واللغات – للباحثتين حبيبة عرسلان – أسماء بن التومى - الجزائر
١٠٢- بنية الخطاب الروائى - دراسة لنص رواية قهوة سادة للسيد حافظ - رسالة ماستر – ٢٠٢٣- إعداد سميرة معشاشة - جامعة محمد لامين دباغين - سطيف ٢ - كلية الآداب واللغات - قسم اللغة والأدب العربى. الجزائر.
١٠٣- التحليل العاملى في النص الروائى، دراسة لنص رواية نسكافيه – شهادة ماستر - ٢٠٢٣- إعداد عبد الرحيم خضار - جامعة محمد لامين دباغين - سطيف ٢ - كلية الآداب واللغات - قسم اللغة والأدب العربى. الجزائر.

١٠٤- التجريب في الرواية العربية, رواية لو لم أعشقها للسيد حافظ أنموذجا- رسالة ماستر- ٢٠٢٣- إعداد بشيري فاطنة- جامعة زيان عاشور بالجلفة- كلية الآداب واللغات والفنون- قسم اللغة وآدابها. الجزائر.

١٠٥- تداولية الخطاب المسرحى للسيد حافظ, مسرحية يوسف بن تاشفين أنموذجا- تمهيدي رسالة ماستر- ٢٠٢٣- أعداد ماحى عفاف- المركز الجامعى نور البشير- البيض, معهد العلوم الإنسانية والاجتماعية – قسم الآداب واللغات- الجزائر.

١٠٦- المسافة الجمالية في رواية حتى يطمئن قلبى, رسالة ماستر- ٢٠٢٣- إعداد: نهلة بركان, سارة سكات- المركز الجامعى – تيبازة- معهد اللغة والأدب العربى- الجزائر.

١٠٧- اللغة الشعرية فى رواية كابتشينو, رسالة ماستر- ٢٠١٩- إعداد: ورده عطابى واشراق العمرى إشراف الأستاذ الدكتور العبقرى مفتاح خلوف - جامعة محمد بو ضياف بالمسيلة. الجزائر.

١٠٨- مسرح السيد حافظ بين المسرح الطليعى والمسرح التجريبى- د. محمد عزيز نظمى سالم- مركز الوطن العربى للنشر والإعلام (رويا)- القاهرة- ٢٠٢٣.

١٠٩- إبداع السيد حافظ بين عشق الوطن وعطر النساء وهاجس التاريخ- مصطفى بوخال- دار خيال – الجزائر – ٢٠٢٣.

مشاركات

- شارك في مهرجان	قرطاج (تونس)
- مهرجان بغداد (العراق)	مهرجان مسرح الطفل – الأردن
- مهرجان أبو ظبى	مهرجان القاهرة
- مهرجان الإسكندرية	مهرجان مطروح
- مهرجان بيجاية (الجزائر)	مهرجان مدينة وجدة المسرحى (المغرب)
- مهرجان مسرح الطفل (الكويت)	مهرجان المونودراما الأول في البصرة – العراق.

العنوان: ١٢ش طارق يحيى عبد الغنى – التعاون – الهرم – الجيزة
موبايل ٠٠٢٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨ – ٠١٠٦٥٣٣٠٢٩٩
E-mail : Justhappy_man2000@yahoo.com
hafez66@live.com
مدونة الكاتب: http://sdhafez.blogspot.com
https://www.facebook.com/alsyd.hafz.7

فهرس